



أدباء القرن العشرين - ٢

د. نبيل داغوب



المينة للصربية العامة للكتاب

المكتبة الثقافية

٣٥٢

أدباء القرن العشرين - ٢

د. نبيل داغوب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٩

الإهداء

الى روح عصرنا المضطرب المرهق
أهدى هذه الدراسة •

نبيل وأغب

مقدمة

من الواضح أن الثورة التي حدثت في وسائل
المواصلات منذ مطلع هذا القرن ، ساهمت بأســلوب
فعال وحاسم في بلورة ما يسميه النقاد بروح العصر • فلقد
أصبح العالم صغيرا للغاية وما يحدث في ركن منه يجد
له صدى سريعا في الركن الآخر الذي يقع منه على مسافة
آلاف الأميال • لذلك بدأ الانسان في مختلف بقاع الأرض
يتشابه في الفكر والسلوك بصرف النظر عن التقاليد
والخصائص المحلية التي تتميز بها كل بقعة على حدة • فقد
أصبحت قضايا الانسان واحدة في كل مكان : انه يصارع
من أجل العدالة الاجتماعية والسلام العادل والكرامة
الانسانية والنمو الاقتصادي وذلك بوقوفه في وجه كل
عوامل القهر والكتبت والارهاب والملل والعبث والجهل والفقر
والمرض والضياع والتفرقة العنصرية والتعصب الديني

والاحباط النفسى ٠٠٠ الخ ٠ وأصبحت القضية التى تثار فى بلد ما هى اهتمام العالم كله من خلال وسائل الاعلام التى تعمل الآن بالأقمار الصناعية ٠ وأصبح الرأى العام العالمى يشكل ضغطا مؤثرا فى تحديد مسار القضايا المحلية ٠ وقد أثر هذا بطبيعة الحال على روح الأدب العالمى المعاصر كما سنجد فى هذه المجموعة من الأعلام التى يحتوئها هذا الجزء الثانى من « أدباء القرن العشرين » ٠

ولقد حرصنا على تمثيل أدباء بلاد الحضارة الرئيسية فى عالمنا المعاصر بحيث قدمنا فى هذا الكتاب يوجين أونيل وإيرنست هيمنجواى وتينيسى وينيامز من الولايات المتحدة، وإندريه مالرو وناتالى ساروت وصامويل بيكيت وألير كامى من فرنسا ، ولورانس داريل وآنجلوس ويلسون وإيريس ميردوخ وجون أوزبورن من بريطانيا ، وألبرتو مورافيا من إيطاليا ، وبوريس باسترناك من الاتحاد السوفيتى وبيتر فايس وفريدريش دورنيمات من كل من ألمانيا وسويسرا ممثلين للأدب الألمانى المعاصر ٠ وعلى الرغم من البلاد المختلفة والمتنوعة التى ينتمون اليها إلا أن روح العصر تقارب فيما بينهم الى حد كبير وتدمج أعمالهم الشعرية والمسرحية والروائية بطابع مميز يسهل التعرف عليه ٠ ولعل هذا يرجع الى أن سمات الحضارة أصبحت شبيهة موحدة على الرغم من اختلاف النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية الى درجة التناقض بل والصراع ٠ فجوهى الانسان لا يتبدل بتبدل هذه النظم ولذلك يحرص الأدب

الانسانى على بلورة هذا الجوهر الثابت النقى فى مواجهة
هذه التيارات المتناقضة والمتصارعة حتى لا يضل الانسان
طريقه فى عبايها الصاخب الهادر الذى يحاول دائما ان
يطمس صوته بين موجاته .

من ناحية المضمون الفكرى نجد قضية القهر والكبت
والارهاب متجسدة بأوضح ما يكون فى أعمال باسترناك
وهيمنجواى ومالرو وكامى وفايس ، فى حين تتبلور
قضية الضياع وموقف الانسان من النظام الكونى الرهيب
فى أعمال بيكيت ومورافيا وكامى وويلسون وأوزبورن .
أما قضية الاحباط النفسى والجنسى فتتبلور تماما فى
أعمال أونيل وويليامز وناتالى ساروت وداريل ودورثيمات ،
بل اننا لا نستطيع توزيع هذه القضايا على هؤلاء الأدباء
لأنها تمتزج وتتداخل فيما بينهم بحيث يصعب وضع
الحدود التى تصنف القضايا بحيث نقول ان هذا الأديب
اقتصر على تجسيد هذه القضية فى هذا العمل مثلا .
فنحن نحاول تلمس الملامح التى تشكل روح العصر
وقضاياه المتنوعة والمتشابكة من خلال الانجازات التى
قامت بها هذه الكوكبة من الأدباء الذين حددوا مسار الأدب
العالمى فى القرن العشرين .

أما من ناحية الشكل الفنى فقد تداخلت أيضا المذاهب
الأدبية والأشكال الدرامية بحيث يصعب وضع كل أديب
منهم تحت مذهب واحد أو شكل محدد . فقد مزج يوجين

أونيل بين الواقعية والتعبيرية على الرغم من . أنهما على طرفي
نقيض وذلك إيماننا منه أن الأدب الناضج لا يحتمل
التصنيف النقدي المتعسف . كذلك مزج باسترنباك
الرواية بالشعر والشعر بالرواية لتجديد الأدوات الفنية
فى كل من هذين الجنسيتين الأدبيين . أما هيمنجواى فقد
صهر فى بوتقة رواياته كل الاتجاهات الرمزية والواقعية
والميتافيزيقية فى محاولة منه للوصول الى الشكل
الفنى الذى يعتمد أولا وأخيرا على العنصر الدرامى .
وبالنسبة لما رو فان الصراع الدرامى فى رواياته لا يعتمد
على الصراع التقليدى بين الفرد والمجتمع ، ولكنه الصراع
بين الشخصيات التى تريد استعباد الانسان واذلاله ، وبين
تلك التى تكافح من أجل شرف الانسان وكرامته . أما ناتالى
ساروت فقد وصلت بالشكل الفنى للرواية السيكلوجية
الى قمة ناضجة لم تصل اليها منذ وفاة هنرى جيمس .
ذلك انها كانت من الوعى بحيث استوعبت تماما التكنيك
الذى يجب أن تتبعه حتى لا تتوقف عند الحدود التى
بلغتها الرواية السيكلوجية فى أعمال دوستيوفسكى
وجويس وكافكا وجيمس ، بل تضيف اليها حتى تفسح
لنفسها مكانا فوق خريطة الرواية العالمية الجديدة .

فى أعمال صامويل بيكيت لا نعرف من يكلم من أو
من يتحرك أو لا يتحرك وماذا يحاول أن يقول . ولا ندرك
أيضا الحدود الفاصلة بين المواقف والشخصيات . بل ان

الأحداث لا تسير في خط مستقيم أو متعرج يؤدي بنا
إلى نهاية محددة . ان بيكيت لا يكتب من أجل مقاييس
جمالية مجردة ، لكنه يحاول أن يلج مع قرائه عالم
المجهول الذي حير البشر منذ الأزل ويبدو أن حيرتهم
ستستمر إلى الأبد . أما في أعمال ألبرتو مورافيا فيتضح
لنا من أول وهلة ان الفكر والفن هما وجهان لعملة واحدة
ففي اللحظة التي تطرأ فيها على باله فكرة اجتماعية أو
سياسية أو اقتصادية ، فان الشكل الفني يتقمصها
في الحال ولا ينفصل عنها بعد ذلك . كذلك تمكن تينيسي
ويليامز من ارساء قواعد المنهج الدرامي الخاص به .
فقد استفاد من المذهب الطبيعي لكنه لم يطبقه تطبيقاً
حرفياً بحيث لم ينحصر فنسه في حدود التصوير
الفوتوغرافي لتفاصيل الحياة اليومية ، بل قام بإعادة
صياغة هذه التفاصيل وترتيبها من جديد في قالب
درامي يجمع بين الرمزية والشاعرية والعاطفية والملاحظة
الحادة . أما لورانس داريل فعلى الرغم من أن ما يقوله
لا يتغير أساساً من عمل إلى آخر ، وعلى الرغم من ان
استكشافه لطرق التعبير الفني عن الأفكار ما زال محدوداً
إلا ان تمكنه من الشكل الفني الذي يستخدمه يساعده
على استغلاله لكل إمكانياته بصرف النظر عن قدرته على
تجريب أشكال جديدة ومستحدثة مثلما يفعل أقرانه
ومعاصروه .

وبالنسبة لألبير كامى فانه يحلو لبعض النقاد التأكيد

على الجانب الفلسفى فى فكره على أساس انه الانجار
الرئيسى له فى مجال الفلسفه الوجوديه ، بينما يقتصر
دور الادب عنده على مجرد توصيل هذه الفلسفه . لكن
هذه النظرة قاصرة اذا قسنا كامى بالمقاييس العالميه
للفلسفه لأنه لم يكن صاحب مدرسة فلسفيه تتلمذ
فيها اتباعه والمتأثرون به . هذا فى الوقت الذى نجد فيه
رواياته ومسرحياته تشكل عضوا هاما فى جسم الادب
الفرنسى المعاصر . واذا كان كامى حريصا على تأكيد النخط
الفكرى والفلسفى فى أعماله الأدبيه فهذا لا ينفى وجود
عنصر الخيال الفنى بالحاح شديد . أما الروائى الانجليزى
أنجوس ويلسون فيرى ان الشكل الروائى يعبد من
القوى المحافظه فى المجتمع الانجليزى . فالهدف الأول منه
هو حماية أسلوب الحياة ومنهج الفكر فى انجلترا من غزو
التأثيرات العالميه من جهة ، وتمجيد قيم الريف الانجليزى
التقليدى والدفاع عنها ضد عدوان قيم المدينه . لذلك يرى
ويلسون أن الروايه الانجليزيه هى التعبير الفنى التلقائى
عن حياة الطبقة المتوسطة فى انجلترا وأسلوبها فى
الشعور والتفكير والسلوك أما بيتر فايس فهو من
كتاب المسرح الألمانى المعاصر الذين أثاروا ضجة كبيرة
بمسرحياتهم التورية سواء من ناحية المضمون أو الشكل
فلقد لمع نجمه بعد الحرب ورشحته النقاد لخلافه بريشت
لكنه لم يقلده تقليدا أعمى بل أضاف الى انجازاته
الكثير باستخدامه مستويات متعددة من الأداء الصامت

(البانتوميم) والتعليق ، ومن الحركة المتجددة الدائبة ،
والجدل العقلي النقدي .

أما الروائية الانجليزية ايريس ميردوخ فتصر على
نجريب أنواع جديدة من الشكل الفني لم تكن متاحة
لها في رواياتها السابقة . فهي تؤمن ان الأسلوب المميز
للأديب لا يعنى تكرار الأشكال السابقة انتهى تمكن منها
وأصبح أستاذا فيها . فهذا يؤدي في نهاية الأمر الى أن
يفقد الشكل الفني حيويته وقوته الدافعة ويتحول
الى أصداء خافتة وباهتة لأمجاد أدبية سابقة .
وعلى الروائي أن يطعم منهجه وأسلوبه دائما بكل ما من
شأنه أن يطوره وأن يفتح له آفاقا جديدة تثرى من أشكاله
الفنية وتخصب من مضامينه الفكرية . كذلك يؤمن الأديب
السويسري فريدريش دورنيمات الذي يكتب بالألمانية
ان السخرية قادرة على تجديد البناء الدرامي في مسرحياته
ورواياته والابتعاد بها عن الرتابة والتكرار . فهي الأداة
الحاسمة التي تحرك الجمهور الذي تعود على الجمود
والبلادة . والمسرح عنده ليس مهربا بل مواجهة صريحة
وحاسمة لقضايا الانسان المعاصر . ومع ايمان دورنيمات
بضرورة الوظيفة الاجتماعية للمسرح ، الا انه لا يكره شيئا
بقدر ما يكره المسرحيات التعليمية . فالمسرح في نظره
شيء آخر تماما ، انه فن قبل أي شيء آخر . واذا فقد
هذه الصفة فإنه يفقد السبب من وجوده أساسا . أما

يوجين أونيل

(١٨٨٨ - ١٩٥٣)

يعد يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكي
بصفة عامة • فهو أول من أرسى تقاليده •
وأول من كتب مسرحيات أمريكية ناضجة
بمعنى الكلمة • بل إن تاريخ المسرح الأمريكي
الحقيقى يبدأ بأونيل برغم أن أول مسرحية
أمريكية كتبها مؤلف أمريكي هى مسرحية
« جوستافوس فاسا » لبينجاهين كولمان عام
١٦٩٠ • أى أن البدايات المبكرة للمسرح
الأمريكى تعود الى أواخر القرن السابع عشر •
ولكنها كانت محاولات بدائية للغاية
ولا تصلح لكى تكون بداية لمسرح يفرض
نفسه على التراث المسرحى العالمى الموغل

في القلم منذ الاغريق • وتوالت بعد ذلك
للمحاولات البدائية فكتب جورج فاركوار
مسرحية « الضابط المرح » التي كانت أول
مسرحية تقدمها فرقة من المحترفين عمام
١٧٣٢ ، وهي المسرحية التي كانت بمثابة
افتتاح لحي برودواي المسرحي الشهير في
نيويورك • واستمرت المحاولات فكتب توماس
جودفري مسرحية « أهيربارثيا » عام ١٧٦٥
وتلته شارلوت لينوكس ، ورويال تيلر ،
وادوين فودست ، وروبرت كونراد ،
وروبرت بيرد ، وأنا كوراموات ، وديون
بوسيكولت ، وأوجستين دالي ، وأوجستاس
توماس وغيرهم •

وعلى الرغم من هذا العدد غير القليل لكتاب المسرح الأمريكي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فقد كان المسرح في نظر الكثيرين منهم مجرد حرفة وتجارة ، وأصبح الأيراد هو الهدف النهائي لكل من الكاتب والمخرج وصاحب المسرح على حد سواء * ولم تقتصر الناحية التجارية على المسرحيات الراقصة والهزليات الموسيقية ، بل تعدتها إلى الميلودراما العنيفة الصاخبة التي تثير في نفس المتفرج كل الأحاسيس البدائية ولذلك يعد القرن العشرون البداية الحقيقية للمسرح الجاد غنيا وفكريا في الولايات المتحدة الأمريكية * وكان من الطبيعي أن يكون هذا

القرن ارهاصا بظهور يوجيل أونيل ، لأن الكاتب المسرحي العظيم لا يأتي من فراغ وقد تمتلئت هذه الارهاصات في المسرحيات التي تبلور قضايا المجتمع الأمريكي كما نجد في مسرحية وليام فون مودى « الانقسام الكبير » التي جسدت فيها الانقسام بين شطرى الأمة الأمريكية ، شرقا وغربا ، وضرورة ادماج هذين الشطرين فى أمة واحدة متجانسة من حيث العادات والتقاليد والأفكار والأهداف .

ومن الارهاصات الأخرى ظهور تشارلز كلين الذى كتب مسرحية « بنات الرجال » عام ١٩٠٦ واستمد مضمونها من فكرة التحكيم العرقى الذى نادى به الرئيس الأمريكى تيودور روزفلت لئلا يكون الفيصل فى النزاعات التى تقع بين العمال وأصحاب العمل . وكتب أيضا جورج هـ . برودهرست مسرحية « رجل الساعة » التى كشف فيها الستار عن الوسائل غير الشريفة التى يتبعها المسئولون فى حكومات المدن المحلية . بينما عالج الكاتب الساخر لا نجلدون ميتش : قضية الطلاق فى المجتمع الأمريكى فى كوميديا بعنوان « فكرة من نيويورك » . وفى عام ١٩٠٨ ظهرت مسرحية « أسهل طريق » ليوجين وولتر ، وفيها يهاجم الاباحية الأخلاقية ، والحرية الجنسية التى بدأت النساء الأمريكيات فى ممارستها منذ مطلع القرن العشرين

ومع ازدياد عدد المسارح فى أمريكا لم يتمكن المسرحية الأمريكية من سدد حاجتها ، فاعتمد معظم المخرجين على

المسرحيات الواردة من أوروبا مما ساعد على تنشيط حركة الترجمة من الفرنسية والألمانية وغيرها من اللغات الأخرى . وكان هذا بمثابة رافد جديد للمسرح الأمريكي الوليد منحه الكثير من القوة والجدة والخصوبة . ولذلك كانت التجارب الأمريكية الاصلية فى بداية القرن العشرين مع التحام المسرح الأمريكى مع المسرح الأوروبى من خلال الترجمات والفرق الوافدة ، خلفية خصبة ترعرع من خلالها يوجين أونيل الذى يعد الرائد الحقيقى للمسرح الأمريكى .

● بدايات أونيل

ولد يوجين أونيل فى نيويورك ابنا لممثل أمريكى يدعى جيمس أونيل . وتلقى تعليمه الأولى فى مدراس الروم الكاثوليك ، ولكنه لم يكمل تعليمه الجامعى الذى بدأه فى كل من جامعتى برنستون وهارفارد بسبب اضطراره الى اصطحاب أبيه مع فرقته المسرحية الجواله فى أنحاء الولايات المتحدة ، وبسبب عدم اقباله على التعليم المنتظم . ولذلك عهد اليه أبوه ببعض الأدوار الصغيرة وبعض الأعمال الادارية فى فرقته فتشرب جو المسرح منذ نعومة أظافره . وكان قد اشتغل من قبل بحارا لمدة عام من ١٩١٠ الى ١٩١١ . وكانت الحياة العريضة الغريبة التى عاشها أونيل هى المدرسة التى تعلم فيها الكتابة للمسرح . ولنتركه يقدم لنا نبذة عنها فى خطاب كتبه للناقد الأمريكى باريت كلارك . يقول أونيل عن الفترة التى عمل

فيها بحارا على سفينة نرويجية كانت تعمل على خط ملاحى
بين بوسطون وبيونس ايرس :

« فى الأرجنتين اشتغلت بعدة وظائف ، منها وظيفة
كتابية فى شركة وستنجهاوس الكهربائية ، ووظيفة أخرى
فى شركة لتجارة الأصواف ، ثم فى وظيفة نائبة بشركة
سنجر لماكينات الحياكة . وبعد ذلك عدت الى العمل على
ظهر السفن لرعايته البغال والماشية المشحونة من بيونس
آيرس الى جنوب أفريقيا وبالعكس . ثم اتت فترة طويلة
عشتها فى عزله وفقر مدقع فى عاصمة الأرجنتين اضطرت
بعدها الى العمل كبجار عادى على باخرة بريطانية تعمل على
الخط الملاحى بين بيونس آيرس ونيسويورك وأخيرا شغلت
وظيفة بحار قدير على خط بريطانى بين نيسويورك
وسووثامبتون ، بعدها هجرت البحر وعادت الى
فرقة أبى المسرحية لأقوم بدور فى مسرحية دومباس
« الكونت دى مونت كريسنتو » التى كانت تقدم فى اقاصى
الغرب الأمريكى ضمن إحدى جولات الفرقة . ثم تركت
فرقة أبى لكى أعمل مخبرا صحفيا . ولكن صحتى لم تحتمل
كل هذه الطفرات والتقلبات ، فأصبت بالسل واضطرت
الى اللجوء الى مستشفى للأمراض الصدرية حيث أنعزلت
عن العالم ستة شهور أمضيتها كلها فى التفكير فى المستقبل
الذى لم تكن معاله قد اتضحت بعد . وفى عزلتى
الاضطرارية فكرت أول مرة فى الكتابة . وفى الخريف
التالى عندما كنت أناهز الرابعة والعشرين ، بدأت فى كتابة

أولى مسرحياتي « العنكبوت » التي تعرضت فيها لحياة مومس تعيش في حماية أحد عشاقها • «

هكذا أدرك أونيل طريقه ككاتب مسرحي • كانت
الخبرات والمغامرات والتقلبات التي مر بها تمثل زادا
يستطيع أن يستمد منه المادة الخام لعديد من المسرحيات •
ولكى يصقل موهبته التي اكتشفها بكتابته لمسرحية
« العنكبوت » ، التحق بالمدرسة التجريبية التي أنشأها
ج • ب • بيكر بجامعة هارفارد وعرفت باسم « مدرسة
٤٧ » • وبعد ذلك انضم إلى فرقة « ممثلي بروكستون »
التي أخرجت له معظم مسرحياته الأولى القصيرة على مسرح
نيويورك • وهي المسرحيات التي لم تنل رضا أونيل نفسه
عندما رسخت قدمه في المسرح لدرجة أن أحرق معظمها •
ولم يتبق سوى بعض منها مثل : « العطش » و « التهور »
و « التحذيرات » و « الضباب » •

وعندما كتب أونيل أولى مسرحياته « العنكبوت » ،
قال أنه كتبها وأطياف أساتذته الذين قرأ لهم وتأثر بهم
تداعب خياله • ومن الواضح أن الكاتب المسرحي السويدي
أوجست سترندبرج كان أول وأهم الاساتذة الذين أثروا
على أونيل الذي يصفه بأنه الكاتب الذي يبحث في أصرار
لا يعرف الكلل عما وراء الحياة • ويشبهه أونيل نفسه
بسترندبرج لأنه يسير على نفس خطاه في البحث عن معنى
يؤمن به وينتمي إليه ، وفي بحثه هذا أدرك أنه لن يؤمن إلا

بالإنسانية ولن ينتمى إلا إليها . ويتضح هذا التأثير في مسرحية « قبل الافطار » التي قلد أونيل فيها سترندبرج في مسرحيته « الأقوى » عندما جعل منها مجرد « مونودراما » يمثلها ممثل واحد فقط من أولها الى آخرها سواء كان يحدث نفسه أو يحدث المتفرجين .

وفي عام ١٩٢٠ ظهرت لأونيل أولى مسرحياته الطويلة والناضجة بعنوان « وراء الأفق » التي حققت نجاحا باهرا وجلبت له جائزة بوليتزر . فهي مسرحية زاخرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة التي تنبع من التناقض بين الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية : روبرت الفتى الخيالي الحالام الذي ينطلق بأفكاره الى آفاق البحار والمحيطات والقارات على أمل أن يجوبها في يوم من الأيام وأنسدرو القروي البسيط القانع الطيب النية الذي كان ينافس أخاه في حب ابنة الجيران روث التي فضلت أخاه روبرت عليه فأضاعت عليه أحلامه وخیالاته المتوهجة . وبدافع من خيبة الأمل يهجر آنسدرو مزرعته وحقله ، ويطلق حياة الريف الى غير رجعة لينطلق الى البحر ويصبح فعلا الفتى المغامر المغوار . وعندما يعجز روبرت عن تحقيق أحلامه وأوهامه يتحول الى شاب بائس يائس ، وتنعكس هذه الروح على زوجته التي تكتشف بدورها حب آنسدرو الكامن في قلبها . ويعود آنسدرو من رحلاته البحرية ، فتكتشف روث أنسه نسيها تماما . بينما يصارع آنسدرو أخاه بحقيقته وهي أنه مجرد شاب خامل يقضي حياته مجترا أوهامه . ثم يفادر

آندرو البيت الى الأرجنتين حيث يحقق بعرقه ثروة ضخمة
لا تلبث أن تضيق في المضاربة والمقامرة .

وتبلغ الميلودراما قمته - كعادة أونيل - عندما يصاب
روبرت بالسل ، ويفقد ابنه الوحيد الذي كان يشسكل
أمله الوحيد على هذه الأرض . وتضيق المزرعة أيضا نتيجة
الافلاس . بل وتعترف روث لروبرت بأنها لم تحببه
اطلاقا لأن آندرو كان يحتل قلبها دائما ، وأن علاقتهما
كانت نتيجة لنزوة طارئة لا يمكن أن تستمر والدليل على
ذلك أن المزرعة ضاعت لأن العلاقة بينهما ماتت يوم ولدت .
وعندما يلتقى آندرو بروبرت مرة أخرى ، يتهمة روبرت
بأنه بعثر ماله في المقامرة بدلا من مساعدة أخيه وهذا
يتنافى مع طيبة نيته التي عرف بها من قبل . ولكن اللوم
جاء متأخرا . ويموت روبرت بالسل ، ولكن الاحساس
بالرضا يسرى اليه مع الموت لأنه بدأ لأول مرة رحلته
التي طالما حلم بها وراء الأفق . ولا يهم اذا اختلف الأفق
هذه المرة .

● من الطبيعية الى التعبيرية

وان كان أونيل قد التزم بالواقعية الطبيعية الى حد
ما في مسرحية « وراء الأفق » ، فإنه كتب في نفس العام
١٩٢٠: مسرحية « الامبراطور جونز » التي جنح فيها الى
الاتجاه الخيالي التعبيري الذي يتجاوز المذهب الطبيعي

المحدود بالوصف الفوتوغرافي الدقيق لخلجات النفس البشرية والخلفية الاجتماعية التي تتفاعل معها . ومن الواضح أن أونيل قد تأثر هنا بتعبيرية سترندبرج التي ترفض الالتزام بقيود الواقع المادى لكي تعبر عن هواجس الانسان وآماله وآلامه ومخاوفه وأوهامه . فالامبراطور جونز ليس امبراطورا بالمعنى التقليدى ولكنه زنجى أمريكى يدعى بروتس جونز ويعمل حمالا فى القطارات . ويحترف جرائم السطو والقتل . وعندما يقع فى يد العدالة . ويحكم عليه بالاعدام يتمكن من الفرار الى جزر بهاما حيث ينضم الى الزنوج الذين يعملون فى مزارع القصب . ولكن روح الشر الكامنة فيه تدفعه الى التعاون مع مستعمر انجليزى يساعده على استغلال العمال والفلاحين الزنوج بفرض الاتاوات عليهم مستغلا ايمانهم بالخزعبلات . فيسـوحي اليهم بأنه يملك قوة سحرية جبارة بحيث لا يمكن أن يموت الا برصاصة فضية لا يمتلكها أحد قط .

ويتحول جونز الى امبراطور فعلى لهؤلاء البؤساء ، يعيش فى قصر فيه كل مظاهر الجاه والسلطان ، ولكن عندما ينفذ صبر الزنوج يرون أن الثورة هى الحل الوحيد للتخلص منه فيهربون الى الغابات المحيطة بقصره . ويشعر جونز بالخطر المحدق به فيهرب الى الشاطئ والرعب يأخذ منه كل مأخذ لعله يجد سفينة تنقذه من الزنوج المتربصين به للثأر . ويبدو الاسلوب التعبيري عند أونيل واضحا فى تجسيده للهواجس والمخاوف التي تنهش جونز من

الداخل . فالمسرحية عبارة عن ثمانية مشاهد متتابعة تصور هروب جونز من الغابة بينما الرعب يسيطر عليه تدريجيا فبعد أن بدأ جبارا مفتريا تجتاح موجبات الذعر كل أحاسيسه بالجبروت . وتتحول هذه الأحاسيس الى هواجس وأوهام زاخرة بالأشباح التي تطارده وتضيق عليه الخناق، حتى ندرك في نهاية الأمر ان الذعر قد قضى عليه فعلا قبل أن يقضى عليه الزنوج المتمردون الذين توصلوا الى صنع رصاصة فضية لقتله طبقا للتعويذة التي أعلنها أمامهم .

ويبدو ان عام ١٩٢٠ كان خصبا في حياة أونيل لدرجة أنه كتب فيه مسرحيات « وراء الأفق » و « الامبراطور جونز » و « قضية من نوع آخر » و « التعويذة » و « الذهب » و « تريس كريستوفرسمون » . وفي المسرحيات الأخيرة يبدو أثر سترندبرج واضحا أيضا وخصوصا مسرحية « قضية من نوع آخر » التي تعد دراسة تعبيرية للعوامل النفسية التي تتحكم في السلوك الجنسي عند الانسان . . وفيها عالج أونيل ظاهرة المتطهرين المتعصبين الذين يتطرفون في ايمانهم الأعمى بالطهارة والنقاء الى أن يقعوا في نهاية الأمر في المحذور الذي كانوا يتجنبونه طيلة حياتهم . ولذلك فالمسرحية زاخرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة من هؤلاء الذين ينتهون الى النسل وخيبة الأمل بسبب فقدانهم القدرة على التقييم الموضوعي لحياتهم . وتتجسد هذه المعاني في بطلان المسرحية ايما كروسي التي ترفض في شبابها المبكر الزواج من قبطان بحري لأنسه

لم يحفظ نفسه تقيا بعيدا عن مغامرات الشباب الجنسية .
ولكن الأيام لا ترحم ايما ، فتمضي بسرعة ومعها شبابها .
وتصبح عانسا مهتزة الشخصية والكيان بحيث تقمض حمة ،
لا حول لها ولا قوة ، لشاب أفاق يدعى بيني ، عرف
باعتدائه على النساء وقتلهن . فقد عاد من الحرب العالمية
الأولى التي شارك فيها وهو يجهل في داخله كل عوامل
القسوة والعنف والوحشية . ولا تملك ايما أن تصمد
أمام هذا السيل الجارف فترضخ تماما لكل نزواته ، وتذوق
على يديه ما كانت تهرب منه قبل ثلاثين عاما . ولكنها
تذوقه الآن وهي غارقة الى أذنيها في الحضيض ، وبعد
أن هرب منها ربيع عمرها الذي لم تقدر قيمته وقتها .

في عام ١٩٢١ ظهرت لأونيل مسرحيتان « أنا
كريستي » و « القش » وتغطي المسرحيتين مسحة من الكتابة
الماسوية برغم اختلاف أسلوب كل منهما . فالأولى متأثرة
بالطبيعة بينما الثانية رومانسية . وهذه الرومانسية
ترجع الى ان أونيل كتب مسرحية « القش » عام ١٩١٨ في
بداية حياته المسرحية ولكنه أجرى عليها بعض التعديلات
وتم عرضها عام ١٩٢١ . ويستمد أونيل مادة المسرحيتين
من حياته المبكرة ، فنجد في « أنا كريستي » حياة البحر
المختلطة بحياة الدعارة ، بينما نجد في « القش » الاصابة
بمرض السيل الذي كان نقطة تحول في حياة أونيل
نفسه . في « أنا كريستي » يقدم لنا أونيل بطلته أنا
التي كانت ابنة لقبطان بحري سويدي . تربت في بيئة

قاسية حكمت عليها باحتراف الدعارة وانتهاك كرامتها
حتى نقت على أبيها الذى تركها وهى طفلة وليدة لا تعرفه
وتحولت نقيمتها على أبيها لكى تشمل العالم كله . ويحدث
أن تقابل أباهما بعد زمن طويل وتسافر معه فوق إحدى
عابرات المحيطات لنقل الفحم . فتقع فى حب بحار إيرلندى
يدعى مات مما يؤدى الى صراع مؤسف بين الأب والحبيب
حين يحاول كل منهما السيطرة عليها لتكون فى حوزته .

ويوقظ صراع الرجلين مكان الكراهية عند أنا تجاه
الرجال ، فتثور ضد الأب الذى أهملها وتركها وهى طفلة
مما اضطرها الى بيع جسدها ، وضد الحبيب الذى ما زال
يشعر بأن المرأة من ممتلكات الرجل . وعلى سبيل الانتقام
منهما ومواجهتهما بالحقيقة المرة ، تعترف لهما بماضيها
الأسود فى احتراف الدعارة . فيستيقظ ضمير الأب عطفاً
على ابنته الضحية ويهرب الحبيب الى الكأس ليغرق فيه
أحزانه . ولكن أنا تعد الاثنين بالتوبة وبدء حياة نظيفة
شريفة ، وبالسهر على شئونهما عند عودتهما من رحلاتهما
البحرية .

واذا كانت هذه المسرحية متأثرة بالمدرسة الطبيعية ، إلا
أنه لا يمكن اغفال الجانب الرمزي والتعبيري لها . وهو
الجانب الذى يختفى تماماً فى مسرحية « القش » بسبب
مضمونها الرومانسى الذى ينهض على قصة غرام بين فتى
وفتاة ينزلان فى مستشفى واحد لاصابتهما بمرض السيل .
ويشفى الفتى من مرضه ويغادر المستشفى مما يطفى شعلة

الامل داخل الفتاة التي كانت تحيا من أجل الفتى . ويحدث في نهاية المسرحية أن يأتى الفتى لزيارتها وتكون الطامة الكبرى عندما تتأكد انه لم يعد يحبها . فقد كان حبه لها بسبب اشتراكهما فى المرض ، ولما انداح المرض تلاشى معه حبه لها . وهكذا فقدت آخر قشة كانت تتعلق بها وسط الأمواج . ولا غرو فى هذا فقد كانت حياتها حفة من القش .

● قضية الانتماء الاجتماعى

فى عام ١٩٢٢ ظهرت مسرحية « القرد الكفيف الشعر » التى جسدها أونيل غربة الانسان فى هذا الكون وحاجته المستمرة الى الانتماء من خلال الصراع الدرامى الذى دار بين ميلدريد ابنة صاحب مصنع الصلب البيضاء وبانك العامل الزنجى القوى الذى ظن ان الزوج من أمثاله هم الذين يصنعون الحضارة المعاصرة لأنهم يسهرون على صهر الصلب عصب المدنية الحديثة ولكن كان اعتزازه الفائق بنفسه سببا فى تضخم احساسه بذاته وفقدانه العلاقة الحقيقية مع من حوله . وبالتالى فقد القدرة على الانتماء . ومع ذلك ظل يبحث عن معنى ينتمى اليه وخاصة بعد أن حاول الانتقام من الجنس الابيض كله فى شخص ميلدريد التى كانت تحتقره من صميم قلبها . فيحكم عليه بالسجن ثم ينتقل للعمل بحديقة الحيوانات حيث يرى القرد الكفيف الشعر الذى يشعر بتوحد عجيب معه ولكنه يحسده على

انتمائه الى بنى جنسه الذين يعيشون فى حرية كاملة
فى الغابة . بينما لا ينتمى بانك الى أى شىء أو معنى .
وينتهى به الأمر الى ثورة مجنونة يحاول فيها القضاء على
القرود ، ولكن يحدث العكس ويلفظ بانك أنفاسه الأخيرة
قائلا : « أين لى أن أذهب من هنا ؟ ! »

ومن الواضح ان أونيل وصل فى مسرحيه « القرود
الكثيف الشعر » الى قمة المزج بين التعبيرية والرمزية بحيث
يتعذر الفصل بينهما وبين مضمون المسرحيه الذى يعالج
قضية الزوجات التى طالما اختلفت على وجدان أونيل وفكره .
ففى عام ١٩٢٤ كتب مسرحية « كل أبناء الله لهم أجنحة »
التي يبلور فيها قضية الاختلاط الجنسي بين السود والبيض
وما ينتج عنه من كوارث مأسوية مثلما حدث فى مأساة
جيم هاريس الزنجى الذى تزوج ايلدا داوونى الفتاة البيضاء
بعد حب متبادل منذ نعومة الأظافر . ولكنها عندما تسبب
عن الطوق يجرفها الفساد وتصبح عشيقه لقاطع طريق
تنجب منه ابنا غير شرعى . ولا تستقر بها الحال فيهجرها
قاطع الطريق لتعود الى حبيبها القديم الزنجى جيم وتظل
به حتى تشعل جذوة حبه القديم لها فيتزوجها ثم تبدأ
فى اذلاله لأنه أسود ، ولكنه لا يخضع لهذا الاذلال بل
تدفعه ارادته الى دراسة القانون فتقف له ايلدا بالمرصاد
حتى لا يرتفع فوقها بعلمه ، وتظل فى تشبيطها لهمتسه
حتى يفشل ، وتنهار الحياة الزوجية بالتالى . فتركبها
الجئون فى محاولة لقتله . ولكن المسرحية تنتهى نهاية

مفتعلة الى حد ما عندما يشعل جيم فى ايلا جذوة حب الصبا
القديم ، فتشوب الى رشدتها وتعود تلك الفتاة الطاهرة
النقية التي تذوب حبا لجيم الذي عاد هو الآخر لكي يحبها
من جديد كما فعل في الزمن القديم ، وبهذا يريد أونيل
أن يقول ان الحب هو الخلاص الوحيد للبشرية ، وهي فكرة
رائعة ولكنه لم يقلها بطريقة فنية مقنعة .

ولعل هذه الفكرة تعود الى ما كتبه أونيل في مذكراته
بأن الخطيئة قدر مكتوب على الانسان ، ولكن باطنه
يزخر بقوى العذاب المتمثلة في ضميره الذي يلهبه دائما
بسياط الندم . وهذه الخطيئة قدر نابع من داخل الانسان
وليس مفروضا عليه من الخارج . ففي عصرنا هذا لا توجد
آلهة تتأمر على الانسان الذي يقوم بنفسه بالتآمر على
ذاته . فهو دائما الضحية بين شقى الرحى : الخير والشر .
ولكى يرتفع الانسان من مستوى الضحية الى الشهيد ،
فانه يملك الندم الذي يرفعه فوق الخطيئة ، ويملك العذاب
الذي يؤدي به الى التكفير والغفران في النهاية .

على أساس هذه النظرة الأخلاقية أقام أونيل بناء
مسرحيته « رغبة تحت شجرة الدردار » عام ١٩٢٤ ، وهي
المسرحية التي تصوغ أسطورة فيدرا في شكل عصرى حين
يعشق شاب زوجة أبيه العجوز التي لا تلبث أن تقع في
غرام الابن بسبب أنوثتها المتفجرة ، وتنجب منه طفلا
تقتله بيديها لخوف عشيقها من أن يتول ميراث مزرعة

أبيه الى هذا الطفل . فقد أرادت أن تثبت لعشيقها
أن حبها له أقوى من رغبتها في امتلاك المزرعة . ولكن
جريمته تكتشف وتقدم الى القضاء الذى يدينها مع
عشيقها ، بينما يبرىء الأب العجوز المجرم الحقيقى
الذى تزوج فتاة فى سن حفيدته فالقانون دائما هو
القانون . فالمجتمع - فى نظر أونيل - يعبد الحرف ، ولا
يهتم بالجوهر ، وما دام الحال هكذا ، فكابوت العجوز
هو المجنى عليه والعاشقان هما المجرمان . بينما العجوز
كابوت هو أشد الثلاثة امعانا فى الاجرام . فقد انساق
الشابان الى الخطيئة ولهما بعض العذر فى ذلك لأن أحدا
منهما لم يحظ قط بالسعادة ، بينما عاش العجوز حياته
بالطول والعرض حتى جاوز السبعين من عمره .

فى عام ١٩٢٥ كتب أونيل مسرحية « الاله الكبير
براون » وفيها يثبت مقدرته المستمرة فى التجريب والتجديد
فيستخدم الأقنعة الكى يجسد مشكلة الصراع بين شخصية
عبقريّة قلقة وبين شخصية ناجحة ذلك النجاح المادى الذى
يحول صاحبه الى صنم من الذهب ، ومع ذلك لا يستطيع
أن يشتري بكنوزه قليلا من المحبة أو الحنان . ومن ثم
يستمر على حسنه لهذا العبقري الفقير الموهوب الذى تفتن
به النساء بفعل مواهبه الروحية التى لا تنفذ ، والتى تدفعه
دائما الى الرجوع بالانسانية الى طبيعتها الأولى النقية ، لكنه
لا يدري كيف يعود اليها برغم ايمانه بها . ومن هنا

كان هذا الانفصام الذى تعانى منه شخصيات المسرحية ،
والذى دعى أونيل الى استخدام الاقنعة التى تتمشى مع
الحالات النفسية والروحية التى تمر بها الشخصيات من
وقت لآخر .

ويضيق بنا المقام للتعرض لكل مسرحيات أونيل
العديدة . ولكن يجدر بنا أن نذكر منها ثلاثية « الحداد
يليق بالكثرا » ١٩٣١ التى تعيد صياغة الاورستية للشاعر
الاغريقى ايسكولس أمام خلفية من الحرب الاهلية
الأمريكية . ومسرحية « أيام بلا نهاية » ١٩٣٤ التى يقوم
فيها اثنان من الممثلين بتمثيل شخصية واحدة لتصوير
الانفصام الذى يعترى انسان العصر الحديث . ومسرحية
« بائع الثلج يأتى » ١٩٤٦ التى استعاد بها أونيل مجده
فى أعقاب الحرب العالمية الثانية . ومسرحية « القمر لابن
السفاح » ١٩٥٢ . ومسرحية « رحلة يوم طويل فى جنح
الليل » التى عرضت بعد موته فى عام ١٩٥٦ واستمد
مضمونها من حياته العائلية .

وكانت غزارة انتاج أونيل سببا فى حيرة النقاد
واختلافهم فى حكمهم عليه .^{١٠} فيقول ايريك بنتلى انه نجح
فى استخدام الواقعية والميلودراما بينما فشل فى بلوغ
روح المأساة . بينما يعتقد جون جاسنر ان أونيل نجح فى
بلوغ هذه الروح فى « الحداد يليق بالكثرا » . أما هارتن
لام فيعترف أنه لا جدال فى الانجازات التى أضافها أونيل

الى التـراث الأمريكى وان كان لا يرقى الى مستوى الفن
الرفيع الخالد • وكل هذه الأقوال تدل على أن النقصان
لم يستطيعوا تجاهل المكانة الضخمة التى حاز عليها أونيل
فى التراث المسرحى العالمى •

بوريس باسترناك
(١٨٩٠ - ١٩٦٠)

لقد اعتاد النقاد التقليديون القول بأن الشاعر هو روائي فاشل بالضرورة اذا حاول أن يدلي بدلوه في ميدان الرواية . وهذا النوع من التصنيف النقدي ينظر الى الأدب نظرة غير شاملة تحاول تقسيمه الى مصنفات ومنقطعة العلاقة العضوية فيما بينها . وقد شجع هذه النظرة القاصرة الروائيون المحترفون الذين لا يعترفون بما يسمى بالرواية الشعرية وكذلك الأساليب التثرية التي تهبط بمستوى الشعر في نظرهم . ولكن هذه التصنيفات الضيقة تحطمت مع مطالع القرن العشرين على أيدي زعماء المدرسة الأدبية الحديثة من أمثال أزرا باوند و . ت . س . أليوت ووليام كارلوس

وليامز وغيرهم من النقاد والشعراء الذين نادوا بأن للفنان مطلق الحرية في استعمال الأداة التي يراها مناسبة لتوصيل عمله الفني الى الجمهور . المهم ألا يحدث انفصال بين الوسيلة والغاية حتى لا يؤثر هذا بدوره على التناغم الجمالي والالتحام الدرامي بين المضمون والشكل . وعلى هذا فليس هناك تقنيات مسبقة تفرض على الفنان شكلا معيناً ومحددا لكي يصب فيه مضمونه صبا .

وقد استعانت الروائية الانجليزية فيرجينيا وولف بالكثير من الأدوات الشعرية في رواياتها اعتمادا على أن الشعر هو روح الفن ذاته بصفة عامة وليس مجرد الكلام الموزون أو المنظوم أو المقفى . وفي نفس الوقت نادى وليام كارلوس وليامز أن من حق الشاعر استخدام الأساليب النثرية اذا كان في هذا ضرورة درامية أو خدمة فنية لقصيدته الشعرية . بل ان الأمر لا يقتصر على هذا ، فمن حق الأديب أن يستعين بكل الادوات الفنية المتاحة من موسيقى وفنون تشكيلية لأن هذا يثري تجربته الفنية ويخصبها بأبعاد واضافات جديدة . فاذا كان الروائي الفرنسي بروسست قد استعان بالفنانون التشكيلية في تركيب رواياته فلا أقل من أن يستعين جيمس جويس بالشعر في منح أعماله الروائية نوعا من التكثيف اللغوي والثراء الدرامي .

وما ينطبق على جويس ينطبق على بوريس باسترناك
الشاعر والروائي الروسي الذي منح جائزة نوبل للآداب
عام ١٩٥٨ ولكنه رفضها تحت ضغط رسمي من الحكومة
في ذلك الوقت لأنه تعرض بالتحليل والنقد للثورة
الروسية والمجتمع السوفييتي الذي نتج عنها في روايته
« دكتور زيفاجو » التي أثارت ضجة عالمية ، رغم أن جائزة
نوبل منحت له لشعره قبل نشره . وليست رواية « دكتور
زيفاجو » إلا التعبير الملحمي السردى للخطوط الفكرية
والفنية التي وردت من قبل في معظم قصائده وقصصه
القصيرة . والصيغة الروائية التي أعاد بها باسترناك
صياغة مضامينه وأفكاره الأثيرة ، عبارة عن استجابة
عملية لروح العصر التي تسعى إلى النظرة الشمولية
وخاصة في مجال الأدب . فاذا ارتأى شاعر أن الرواية
ستمنحه جمهورا أعرض من القراء فلا جناح عليه إذا لجأ
إليها . وعليه في نفس الوقت إلا يتخلى عن موهبته
الشعرية الخلاقة لأنها ستعينه كثيرا في تطعيم شكله
الروائي بالأبعاد اللا نهائية والأدوات المتعددة للشعر .
وكان هذا هو المنهج الذي اتبعه باسترناك في رواية
« دكتور زيفاجو » . ويخطيء من يظن أن جائزة نوبل
كان نتيجة لهذه الرواية فقط ، إذ أنه من المتعذر الفصل
بين الرواية وبين ما سبقها من قصائد وقصص كتبها
باسترناك منذ مطالع القرن الحالى .

● السلوك السليم

ولم يكتب باسترنك رواية نثرية قبل « دكتور زيفاجو » سوى رواية « السلوك السليم » التي كتبها عام ١٩٣١ • ولكنها كانت رواية تعليمية إلى حد كبير لانتهاج بالخصوصية الشعرية التي امتازت بها « دكتور زيفاجو » • ومن هنا كان الثقل العالمي الذي حصلت عليه هذه الرواية لأن باسترنك نجح في توثيق الشعر للوصول إلى أكبر قدر ممكن من خصوصية التجربة الفنية وثنائها • وبصرف النظر عن الإيحاءات الأيديولوجية والتلهيحات السياسية التي تحيط بتصرفات البطل فإن الرواية تستحق النجاح العالمي الذي أحدثته كعمل أدبي مستقل عن الخلفية السياسية لعصره • فلم يعد باسترنك مجرد شاعر غنائي يجتر أوهامه ويعيد صياغة آلامه في قصائد سريعة ولكنه أصبح أدبياً له مضمونه الفكري المحدد كما أن له شكله الفني الذي تمكن من ابتكاره •

وقد تدخلت الاعتبارات السياسية في التقييم النقدي والتحليل للرواية وخاصة أنها كتبت أيام كانت الحرب الباردة على أشدها بين العسكريين الكبيرين في الشرق والغرب • ولذلك كان يقال لها المديح والثناء من نقاد الغرب ، بينما ينهال عليها نقاد الشرق ، وخاصة المعلقون السوفييت ، بالتجريح والسباب ، بل واتهام باسترنك

بالخيانة والعمالة والمروق والرجعية والتعفن الى آخر الصفات
التي حاولوا الصاقها بكل من يحاول التعبير عن رأيه . هكذا
ضاعت الحقيقة الموضوعية في ميدان الحرب بين المعسكرين .
وأصبح باسترناك مادة خصبة يتخذ منها المعسكران كل
الأسلحة الممكنة لاشعال أوار الحرب . وبين شقى الرحى لم
يستطع باسترناك أن يقول كلمته ، وحتى تصريحاته
القصيرة والمبتورة قامت الصحف العالمية ووكالات الأنباء
بتلوينها وتحريفها ، كل على هواه وتحولت المسألة من قضية
أدبية الى معركة سياسية .

ولعل الناقد ادموند ويلسون كان من أكثر الأصوات
موضوعية في الحكم على باسترناك . فالرواية - في نظره -
عمل ثورى من الطراز الأول . فهي تطلق حكمها الصارم
على مجتمع الستار الحديدي كما تحيط المجتمع السوفييتي
المعاصر بكل نبوءاتها المستقبلية . واذا كانت الرواية قد
حكمت بالفشل على الثورة الروسية عام ١٩١٧ في خلق مجتمع
متناغم يسوده الحب والاستقرار والطمأنينة ، فليس معنى
هذا أن الرواية تمجد أسلوب الحياة المتبع في العالم
الغربي ولو بطريقة غير مباشرة . فلا شك أن الأغراض التي
أدت الى قيام الثورة الروسية كانت أغراضا انسانية
ونبيلة ولكن التطبيق هو الذى شوه هذه الأغراض وأحالتها
الى قيود صارمة تضع الانسان الحى الحر فى خدمة نظام
اقتصادى أصم وتركيب اجتماعى قاس ومنهج سياسى
صارم لا يعترف بالحب أو الرحمة أو الشفقة أو الضعف

البشرى * ولذلك فرواية « دكتور زيفاجو » هى مرئيسة
ملحمية لفشل الثورة فى إعادة بناء مجتمع انسانى
بمعنى الكلمة *

● هل باسترناك خائن لوطنه ؟

والدليل على أن باسترناك لم يقصد أن يكون عميلاً
للغرب كما حاول كثير من النقاد السوفييت أن يتهموه ،
أن روايته لم تفقد الأمل فى حركة تصحيح يعيد المسيرة
الثورية الى خطها الانسانى الشامل * ولذلك لا تخلو
الرواية من نغمة تفاؤل تقترب من مدرسة الواقعية
الاشتراكية التى ابتدعها جوركى من قبل وسار على نهجها
معظم الكتاب السوفييت الملتزمين * ولذلك فبطلا رواية
« السلوك السليم » سكريابين وماياكوفسكى اللذان
نظرا الى الواقع نظرة عاجزة عن التغيير قد تركا مكانهما
لزييفاجو الملى بأحاسيس التفاؤل والانتصار على الواقع
الذى لا ينتمى الى الثورة المضادة على الاطلاق * فان
باسترناك يرى أن الفنان هو ضمير عصره واذا فشل فى
القيام بهذا الدور فعليه أن يتنحى كلية ، لأن التنحى خير
من أن يتحول الى طبل أجوف يردد أصداً لا يفهم معناها ،
أو يفهمه ويتغابى عن فهمه * فالبطل فى « دكتور زيفاجو »
لا يهرب من وطأة المجتمع الى أجواء مثالية أو رومانسية بعيدة
ولكنه يتطور وينمو فى مواجهة المجتمع الذى يصر على تغييره
قلولا الفرد لما وجد المجتمع * وعلى المجتمع أن يحترم آمال

الفرد وآلامه ، وليس من حقه أن يسحقه تحت شعار
الصالح العام ، لأن الصالح الخاص ليس إلا جزءا عضويا
مكونا للصالح العام ولا يجب فصل هذا عن ذاك .

ولقد أفاد الشعر باسترناك في تجنب الكثير من
الهفات والنتوءات التي عادة ما تصاحب المضامين القومية،
فمن الصعب أن نجد نغمة حماسية جوفاء أو خطابة مباشرة
أو ميلودراما فجّة . بل يخضع الشكل الروائي كله للكثافة
التي يتميز بها الشعر الملحمي ، والتي من خلالها يقول
باسترناك الكثير في أقل قدر ممكن من الكلمات والتعبيرات
فالمعنى يتكامل ولا يتكرر ، والبناء ينمو ولا يتراكم . انه
عالم يتكامل أمام أعيننا لحظة بلحظة كما نجد في روايتي
جويس « أهالي دبلن » و « صورة الفنان في شبابه » ، وهو
المنهج الذي تأكد فيما بعد في روايتي « يوليسيس »
و « فينيجان ويك » ، ومن السهل أن نلاحظ الشبه الكبير
بين الفتاة لاريسا فيدوروفنا في « دكتور زيفاجو » والمراهقة
زينيا لافرز في « أهالي دبلن » . وفي قصة « طرق أثرية »
توحي المناظر الوصفية والشعرية بالأحداث التي تقع
فيما بعد ، وقد تأكد اتجاه جويس هذا في قصة
باسترناك « الصيف الماضي » وخاصة في المناظر التي افتتحت
بها القصة واستمر تأثيرها على الأحداث واضحا حتى نهاية
القصة . فالخلفية الوصفية تلعب دورا أساسيا في تشكيل
قصص باسترناك الذي لم يستطع الهروب منه كـ
خطر له أن يضع قلمه على الورق .

● وظيفة الخلفية الوصفية

ويؤكد باسترناك فى كتابه « خطابات الى تولا » نفس المنهج الذى طبقه فيما بعد فى « دكتور زيفاجو » . فالمكان ليس مجرد موقع أصم وجد أساسا لكى تقع عليه الأحداث ولكنه روح تنبض بالحياة والتفاعل مع الانسان الذى يعيش عليه . وقد عبر باسترناك عن هذه الحقيقة عام ١٩١٨ فى مطالع حياته الأدبية وظل أمينا على تطبيقها طول حياته كشاعر بل أخضعها لفنه الروائى وتمكن من الاستفادة الدرامية بها فلم تعد مجرد زخارف وصفية لا تمت الى الكيان الداخلى للعمل الأدبى بصلة . وباسترناك رومانسى فى نظرته الى وظيفة الشاعر ، فهو يرى أن عالم الخيال عبارة عن طاقة خلاقة يمكن أن تعيد صياغة الحياة على الأرض . ويقترب فى هذا من الرومانسيين الألمان بصفة خاصة . والشاعر ليس شخصا هاربا الى عالم الخيال ، ولكنه عائد منه وفى جعبته الكثير من الأفكار الجديدة ومقدرتها على مواصلة المسير فى الطريق الصحيح الذى يجنب البشر عوامل التشبث والقهر والضعف والتردد .

وأىضا فالشاعر يجب ألا يعيش فى برج العاجى كما يحلو لبعض الرومانسيين الهروبيين أن يلجأ الى هذا البرج الوهمى . فعليه أن يتعامل مع البرجوازيين والعمال والتقليديين والرجعيين والبؤساء والفلاحين والأرستقراطيين وكل فئات الشعب ، لأن بضاعته الشعرية لم تنتج الا لكى

تستهلكها هذه الفئات على اختلاف مشاربها . أما أن ينزوى
فى برجه العاجى ويجتر أحلامه الهلامية فانه بهذا يهبط
باشعر من عليائه الى مستوى ادمان المخدرات بينمما
الوظيفة الرئيسية للشاعر هى أن يرتفع بمســـــــــــــــــتوى
العامه من الناس الى أعلى المستويات الفكرية والوجدانية
والانسانية الممكنة . ومن هنا كان اصطلاح النقاد
بأن الشاعر هو ضمير عصره الذى يمكنه من تصحيح
مسيرته كلما انحرف عن الطريق السوى . أما
بالنصح أو التأنيب أو مواجهته بالحقيقة مهما كانت مرة .
وبالطبع فان هذا لا يتم بأسلوب الوعظ المباشر والارشاد
الخطابى ، ولكنه يتحقق من خلال الأساليب الجمالية
والأشكال الفنية التى تتخذ أدواتها من الرموز والصور
المتجسدة والايقاع الموسيقى والامكانيات التشكيلية
بحيث تسرى فى وعى الناس ولا وعيهم على حد سواء ،
وتشكل بهذا وجدانهم وتفكيرهم وأحاسيسهم وبالتالى
سلوكهم الاجتماعى . أى أن الشاعر يملك القدرة على اعادة
صياغة الحياة فى مجتمعه ولا يعتقد باسترناك أن هناك
وظيفة يمكن لانسان أن يقوم بأخطر وبأسمى منها مثل
وظيفة الشاعر التى يسئ الكثير من الناس فهمها بفعل
الرواسب التى تراكمت بمرور القرون والتى رسخت فى
الأذهان أن الشاعر ليس الا بائعا للأوهام أو متزلفا لعلية
القوم بغية الحصول على أكبر قدر ممكن من الارتزاق .

● الحياة .. أختي

وقد أكد باسترناك هذه القيم الفكرية والفنية في ديوانه الشعري الذي كتب قصائده قبل عام ١٩١٧ ، وأطلق عليه عنوان أحلى قصائده « الحياة .. أختي » وفيها عبر عن موقف الحياة في مجتمع ما بدون شاعر ، مثلها في ذلك مثل الأخت التي فقدت أخاها الكبير الذي يشد من أزرها ويوجهها الى الطريق الصحيح ويحميها من الذئاب الذين يتربصون بها في معظم منحنيات الطريق . فالقصيدة ليست نسخة مكررة من الحياة والا لما كانت هناك حاجة الى مثل هذه النسخة المكررة لأن اهتمام الناس ينصب دائما على الأصل وليس على الصورة ولكن القصيدة الشعرية هي المقياس الذي يبلور نبض الحياة ودرجة حرارتها . ومن خلالها يمكن تقدير المستوى الصحي والروحي والفكري والمادى لمثل هذه الحياة . وفي هذا يقول زيفاجو لانساي ايفانوفنا وهي على سرير الموت :

« بطول الزمن وعرضه ، كانت الحياة دائما هسدا
الاجوهر العظيم اللانهائي الذي يحتوى على ما لا يمكن حصره
من العلاقات والتحويلات التي تملأ هذا الكون الشاسع
وتتجدد دائما حيساته . فالكون من خلال الحياة يولد من
جديد كل صباح واذا كنت حريصة وقلقة على أن تعرفي
مصيرك أي تعرفين الاجابة على السؤال الرهيب : هل ستقضي
نحبك أم سيمتد بك الاجل ؟ فعليك أن تعرفي أنك يوم

يادت فقد أتيت من عالم العلم دون أن تدري • فالحياة
شمل من هذا الوجود المادى على الأرض • ولكن مشكلة
الإنسان ان عقله المحدود غالبا ما يقصر عن ادراك ما وراء
هذا الوجود المادى » •

ولا شك أن زيفاجو يوضح كثيرا من مفاهيم
باسترناك نفسه • واذا كان هذا عيبا فى الشكل الروائى
لأن باسترناك لم يتمكن من الموضوعية الفنية التى تفصل
بين شخصه وشخصية البطل الا أن هذا المنهج الذاتى يمدنا
بمادة خصبة تبرز لنا القيم الشعرية التى سيطرت على
تفكير باسترناك • وبالطبع فان الاهتمام به كشاعر يفوق
التركيز عليه كروائى • وستظل اضافته الكبرى الى تقاليد
الأدب الروسى متركزة فى شعره وليس فى فننه الروائى
التقليدى •

حتى رواية « دكتور زيفاجو » لم تكن تخلو من القصائد
الصريحة • فالبطل أحس أن الشعر هو كيانه ومستقبله
رغم أن وجهته الأولى كانت مهنة الطب • وكلما تأزمت به
الأمور لم يجد خيرا من الشعر لكى ينفس فيه عن كربه •
ولذلك يقترب الشعر من الدين والايمان العميق بالله خالق
هذا الكون • والشاعر العظيم هو الذى يمتلك الايمان
القوى بعد مرحلة طويلة من الشك والتردد وعليه أن يمسك
بيد الإنسان وأن يقوده عبر دروب الألم حتى يصل به

الى صخرة الايمان الثابت • عندئذ يستطيع الانسان
أن يجد نفسه • وهذا الالتزام بقضية الانسان الخالدة
بعيدا عن الايديولوجيات المؤقتة والمتغيرة ، لم يورط
باسترناك الشاعر فى الأساليب الأدبية السسطحية التي
سادت الأدب الروسى بعد قيام الثورة • فهو يؤمن أن الفن
هو خادم الجمال المخلص ، بينما الجمال هو البهجة
الانسانية عندما تتخذ شكلا ملموسا ، وهذا الشكل هو
المفتاح المؤدى الى الحياة المتناغمة طالما أنه لا يوجد كائن
يستطيع الحياة دون هذا الشكل المادى ونفس الوضع ينطبق
على أى عمل فنى • حتى التراجيديا فانها تعبر عن بهجة
الوجود وعذوبته والبهجة المأسوية قد تكون زاخرة بالدهوع
والآلام ولكن السلام الشامل هو هدفها وهدف كل عمل
أدبى عظيم •

ايرنست هيمنجواي

١٨٩٨ - ١٩٦١

ايرنست هيمنجواي من أعمدة الرواية
الأمريكية بصفة خاصة والرواية العالمية
بصفة عامة . وكان من أوائل الروائيين
الأمريكيين الذين حصلوا على جائزة نوبل
للآداب إذ حاز عليها عام ١٩٥٤ . ويعتبره
النقاد رائدا للرواية الأمريكية لأنه تمكن من
بلورة الحياة المحلية في أمريكا ثم أخرجها
إلى المجال العالمي بحيث يستطيع أي إنسان
في أي زمان أو مكان أن يتذوقها ويستوعبها
في رواياته . قصصه القصيرة على حد سواء .
ولكن هذا التعميم النقدي ينجح إلى التبسيط
المبالغ فيه صحيح أنه في بعض أعماله المبكرة
وخاصة في قصصه القصيرة التي تتخذ مضمونها

من حياة صيادى السمك فى ميشيجان ، نجد
يجسد الحياة المحلية البسيطة التى تجنح الى
البراءة بل والسذاجة بعيدا عن تعقيدات
العالم الخارجى المعاصر ، مما يذكرنا بالتقاليد
التي أرساها قبله مارك توين فى الرواية
الأمريكية . ولكننا نجد أن هيمنجواى يتبع
منهجاً مختلفاً تماماً فى رواياته الشهيرة
بحيث يصـبـح من اليسـير ملاحظة
التأثيرات المتعددة التى مارستها على فنه الروائى
نظريات هنرى جيمس و ت . س . آيسوت
وعزرا باوند خاصة فى الشكل الفنى والتكوين
الجمالى .

بدأ هيمنجواى حياته الروائية الفعلية فى باريس
فى العشرينيات من هذا القرن مع كل من عزرا باوند
وجيرترود ستاين . وكانت السمة المميزة لباريس فى تلك
الفترة بالذات انها المدينة العالمية التى تحوى فى داخلها
كل الاتجاهات المتعارضة والتيارات المتناقضة للفنون
والآداب . وكان الأدباء والفنانون يهرعون اليها من كل حـدب
وصوب ، بل ويعيشون فيها حتى يتشربوا بروح الفن
المتعددة الألوان والمنابع . وكان هيمنجواى من هؤلاء الأدباء
مما ترك بصمات واضحة على فنه الروائى ، اذ نجد أن
مضمون أهم رواياته يدور حول الحياة بعيدا عن أمريكا
مسقط رأسه . وكل أبطاله كانوا أمريكيين فى مواجهة
تجارب وحضارات العالم القديم ممثلاً فى أوروبا العتيقة .
وهيمنجواى فى هذا الاتجاه يتناقض تماماً مع معاصره

الروائي الأمريكي ويليام فوكنر الذي لا يمكن تخيل شخصياته بعيدا عن أعماق الجنوب الأمريكي وهي الشخصيات التي لا يخرج تكوينها عن العاطفة البريئة والوضوح المباشر بل والطفولة الساذجة وغيرها من الصفات التي تعد مميزة للفكر الأمريكي منذ أن بدأ المهاجرون الأوائل في استيطان القارة الأمريكية .

ويتمتع هيمنجواي بموهبة فذة سواء في الوصف التفصيلي أو في السرد الروائي . ويتميز أسلوبه الروائي الذي اشتهر به بالوعي الحاد الذي يعرف جيدا كيف يختار الصور والجمل بل والكلمات ، ويعرف أيضا كيف يدير دفعة الحوار بين الشخصيات بحيث تتطور من خلاله ولا يصبح مجرد جدل أو نقاش بينها . ولذلك كتب هيمنجواي في كتابه « الموت عند الظهيرة » يقول ان النثر عبارة عن بناء معماري فني حي وليس مجرد زخارف على الهامش ، فلقبته انقضى عصر الباروك وأصبح لكل عنصر من عناصر العمل الفني وظيفة خاصة به ومرتبطة ارتباطا عضويا بوظائف العناصر الأخرى المتفاعلة في نفس العمل . وبالطبع فان تأثير اليوت وباوند يبدو واضحا في هذا المنهج الذي يؤكد هيمنجواي .

● الشمس تشرق أيضا

كتب هيمنجواي أول رواية له عام ١٩٢٦ بعنوان « الشمس تشرق أيضا » ولكنها نشرت في انجلترا بعنوان

« المهرجان » • وهى رواية تتخذ مضمونها من حياة الجيل الذى عرف باسم « الجيل الضائع » وهو الجيل الذى بدأ حياته العملية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى التى اتت على كل الفهم والمبادئ التى عاش على هدها جيل ما قبل الحرب • ولذلك كان الاحساس بالضيق هو السمة المميزة لهذا الجيل • فبطل الرواية امرىكى يدعى جييك ويعمل صحفيا • ومن خلال عمله مراسلا حربيا جرح وكانت نتيجة الجرح أن أصيب بالعقم واصبح غير قادر على ممارسة الجنس أو الانجاب • وهو بهذا يجسد العقم الذى أصاب عالم ما بعد الحرب العالمية الأولى • وكانت • س • اليوت من أوائل الأدباء الذين جسدوا هذا العقم فى قصيدته الشهيرة « الأرض الخراب » ولذلك نجد توازيا بين أعمال هيمنجواى الروائية وأعمال اليوت الشعرية • وهذا يثبت خطأ النقاد التقليديين الذين سارعوا الى مقارنة بطل هيمنجواى ببطل لورانس فى رواية « عشيق الليدى تشاترلى » اذ ان المسألة لم تكن مجرد العقم الشخصى للبطل نفسه بقدر ما كانت تجسيدا دراميا للعقم الذى أصاب العالم فى أعقاب الحرب •

وكانت بطلة « الشمس تشرق أيضا » - بریت - فتاة انجليزية مقبلة على مباحج الحياة وملذاتها الحسية من شراب وملبس وجنس • وكانت حيويتها المتدفقة بمثابة محور الأحداث الرئيسية فى الرواية وخاصة فى علاقتها الغرامية مع جييك رغم اليأس المطلق من ايجاد علاقة جنسية معه • وهنا تبدو النزعة الرومانسية عند هيمنجواى وخاصة

عندما يتصدى لتصوير النساء الانجليزيات • وتظل العلاقة تتطور بين جيك وبريت حتى تصل قممتها فى اسبانيا أثناء مصارعة للثيران • وكانت هذه بمثابة البداية الأولى لغرام هيمنجواى بحلبة المصارعة •

فى عام ١٩٢٩ كتب هيمنجواى روايته التالية «وداعا للسلاح» وفيها يكتسب أسلوبه النثرى جمالا شعريا باهرا • ويعمد هيمنجواى فى تحفته الروائية هذه الى ابراز النناقضات القاتلة بين الحرب على الجبهة الايطالية عام ١٩١٨ وما تبعها من صراع وقتال ودماء وأهوال ، وبين علاقة الحب المؤثرة بين البطل الأمريكى الذى عمل سائقا لعربة اسعاف ، والبطلة الانجليزية التى عملت كممرضة وفى هذه الرواية تبدو مقادرة هيمنجواى الفائقة على الاحساس بالمكان والخلفية التى تبدو أهمها الأحداث والمواقف المدرجة ان هذه الخلفية كانت تتنفس وتنفض بالحياة تماما كالشخصيات فعلى سبيل المثال نجد أن المطر المنهمر والمستمر فى آخر شتاء للقتال كان بمثابة تنويع خفية توحى بالنهاية المأسوية لقصة الحب بين البطل والبطلة وتوحى فى الوقت نفسه بسيل الدمار الذى أغرق العالم أثناء الحرب •

ولعل السمة الأساسية لقصة الحب بين الممرضة الانجليزية وبين سائق عربة الاسعاف الأمريكى تكمن فى

الرومانسية المسرفة وخاصة عند نهايتها المأسوية . ومن الواضح أن كل بطلات هيمنجواي يتميزن بنوع غريب من الجمال والاستسلام ، ولكن هذا يرجع الى أن كل علاقات الحب تلك تدور فى ظروف شاذة وغير عادية . ومن الناحية الفنية كإيحاءات رمزية بالسعادة والاستقرار والسسلام والطمأنينة فى روايات تتخذ مضمونها من العنف والدمار والموت .

● لمن يدق الجرس

ويعتبر النقاد رواية هيمنجواي « لمن يدق الجرس » التى تدور حول الحرب الأهلية الإسبانية تحفته الروائية الأولى بلا منازع . ففيها يحلق سرده الروائى الى آفاق من الشعر والقوة والنضوج والدقة والتحديد لم يصلها من قبل . حتى جملة الطويلة التى يكثر من استعمالها تتميز بجمال الإيقاع ودقة البناء ، وهذا يتعارض مع الحكم العام الذى أطلقه عليه النقاد بأنه يعتمد دائما على الجمال القصيرة والبسيطة . فالمسألة ليست مجرد استعمال جملة طويلة أو قصيرة ، ولكنها توظيف فنى سواء للجملة الطويلة أو القصيرة فى مكانها الطبيعى من النص الروائى ككل . ولذلك يستخدم هيمنجواي الكلمات والجملة كما يستخدم المثال كتل الحجر . والمسافة الزمنية التى تغطيها رواية « لمن يدق الجرس » لا تزيد عن أيام معدودة . وتدور حول تفجير قنطرة بواسطة مجموعة صغيرة من القذائين . ويستغل هيمنجواي القنطرة كرمز درامى لتجسيد محاور الصراع

الذى نهض عليه البناء الروائي كله . ويتضح من هذا كله أن الحرب كانت الشغل الشاغل لهيمنجواى فى تلك الفترة بالذات . فاذا كان قد جسدها كصراع لا معنى له فى « وداعا للسلاح » فإنه يحاول فى « لمن يدق الجرس » تأكيد التضامن البشرى فى مواجهتها كمحنة عاتية تهدد وجوده . وكان هدفه الفنى من كل هذا كما أوضحه فى كتابه « الموت عند الظهيرة » أن يساعد الإنسان على معرفة احساسه الحقيقى تجاه ما حدث بالفعل ، أى تحليل العلاقة العنصرية بين الاحساس والحدث ، لأن قيمة أى حدث فى الوجود تكمن فى الأثر الذى يمارسه على أحاسيس الإنسان التى لا تتحرك وتتفاعل الا من خلال الأحداث سواء كانت مادية أو نفسية .

وإذا كانت الحرب هى الخط الدرامى الرئيسى فى أشهر روايات هيمنجواى ، فمن الطبيعى أن نتوقع أن يكون الموت إحدى التنويعات الأساسية على هذا الخط . ولذلك فمن أشهر الفقرات الموجودة فى رواية « لمن يدق الجرس » تلك الفقرات يشعر فيها البطل بالحنين الجارف الى باريس وهو يتجرع كأسا من الخمر المرة ، بينما الجو المحيط بالبطل مشبع برائحة الموت القادم من خلال الخلفية الوصفية المرعبة التى يحركها هيمنجواى خلف بطله . وقد وضّح المحاح فكرة الموت على وجدان هيمنجواى فى كتابه « الموت عند الظهيرة » الذى كتبه عام ١٩٣٢ كدراسة لمصارعة الثيران فى أسبانيا ، وفيها قديم تحليلا باهرا لعروض

المصارعة التى يعتبرها كثير من الناس نوعا من الهمجية والوحشية والبربرية . ولكن هيمنجواى يصفها بانفعال بل وبحب لدرجة أن النقاد اعتبروا مصارعة الثيران المضمون الذى يجيد هيمنجواى الكتابة عنه بعد مضمون الحرب . فهو يجيد تجسيد العواطف التى يثيرها الموت العنيف ، وهذا يجعل كتابه « الموت عند الظهيرة » أول كتاب أدبى يمجّد العنف كجانب من جوانب النفس البشرية لا يمكن تجاهله . فالإنسان الناضج لا يهرب من مواجهة العنف بل ويحيله الى طاقة خلاقية تثير النشوة والانطلاق .

● ثلوج كليمنجارو

واذا كان الموت يمثل تنويعا متوازيا مع الحرب فى رواية « لمن يدق الجرس » فإنه يتحول الى خط درامى رئيسى فى قصة « ثلوج كليمنجارو » التى تعد من أحسن القصص القصيرة التى كتبها هيمنجواى . فهى تدور حول كاتب أمريكى شئت مواهبه فى مجالات غير مناسبة وكانت نهايته فى أفريقيا حيث يسعى اليه الموت فى ثوب الغرغرينا التى أصابته . يقول هيمنجواى فى وصف بطله :

« لقد سيطرت فكرة الموت على كل وجدانه اذ أنه أحسن بصير العلم يسرى فى أوصاله . تدفق الموت عليه ليس كموجة مياه عالية أو كتيار هواء جارف ولكن كفراغ

هائل ومفاجيء له رائحة خبيثة ودفيئة • وعلى حافة الفراغ
رأى ذلك الحيوان الخبيث المشهور برائحته النتنة • وهو
ينطلق محيطا بدائرة العدم •

وحتى • فى قصص هيمنجواى القصيرة التى تتميز
بالسخرية والتهكم ، نجد أن فكرة الموت ما زالت تلح
عليه كما نجد فى قصته « الحياة القصيرة والسعيدة
لفرانسيس ماكومبر » التى يدور مضمونها حول رحالة
أمريكى وزوجته المدللة • ولكن ليس معنى هذا ان التشاؤم
هو السمة المميزة لكل أعمال هيمنجواى القصصية بحيث
يفقد القارئ كل بريق للأمل فى هذه الحياة • فعلى النقيض
من هذا نجد أن أبطال هيمنجواى يتحدون الموت والعدم
فى أحلك الظروف • وهذا يدل دلالة واضحة على استمرار
الإرادة الإنسانية على مواجهة كل عوامل القهر والدمار
والموت • ولذلك فالحياة نفسها فى نظر أبطال
هيمنجواى هى مقاومة مستمرة للموت والعدم ، أما البطولة
الإنسانية الحقيقية فتكمن فى روح المقاومة تلك إلى آخر
لحظة فالموت حقيقة راسخة تحيط بكل الوجود وعلى
الإنسان أن يعترف بها وأن يواجهها بدلا من دفن رأسه
فى الرمال كالنعامة • بل ان فكرة الوجود والحياة
ذاتها لا يستقيم وجودها بدون الموت ، وبذلك يصبح الموت
والحياة وجهان لعملة واحدة هى : الكون •

وقد كان لهذه الفلسفة الكونية دور كبير فى اخراج
روايات هيمنجواى وقصصه من الحدود التى يرسمها

إطار الزمان واطار المكان ، والانطلاق بها الى مجال الفن
الحالد الذى يمكن للانسان أن يتذوقه فى أى زمان ومكان .
صحيح أنه يستوحى أحداثه من الوقائع المعاصرة التى تمر
به فى حياته ، ولكنه لا يلتزم بنطاقها المحلى أو زمنها -
المؤقت بل يتوغل الى الدلالات المطلقة والقوانين الثابتة
الكامنة خلفها ! وهذا هو الدور الناضج الذى يجب على
كل فنان أن يقوم به . فإذا استعرضنا حياة هيمنجواى ،
نجد أنه استقى منها المضمون الرئيسى لكل أعماله دون
استثناء . فقد بدأ حياته مراسلا حربيًا لجريدة تصدر
فى كانساس سیتی ورحل الى الجبهة الإيطالية أثناء
الحرب العالمية الأولى لكى يرسل اليها بتطورات الأحداث
وأخبار المعارك . وأصيب بجرح خطير فى هذه المعارك ولكنه
شفى منه . وكانت هذه هى المادة التى كتب منها رواية
« وداعا للسلاح » فيما بعد عام ١٩٢٩ ونفس المنهج ينطبق
على رواية « لمن يدق الجرس » التى كتبها عام ١٩٤٠ واستقى
مضمونها من الحرب الأهلية الإسبانية عندما عمل مراسلا
لوكالة أنباء أمريكية فى اسبانيا بين عامى ١٩٣٦ و ١٩٣٩

● الشكل الفنى

وبرغم الأحداث الصاخبة والهادرة حول هيمنجواى ،
الا أنه لم يترك لها القيادة بحيث لم يقتصر على مجرد
التسجيل التاريخى أو المقال الصحفي . فقد اعتنى عناية
بالغة بالشكل الفنى لأعماله ومنحه كل الامكانيات التى

تصهر المضمون فى بوتقته • ولذلك فنحن نقرأ فى رواياته
عن الحرب العالمية الاولى أو عن الحرب الاهلية الاسبانية،
ولكن ندرك فى الحال أنها لم تكن مجرد حرب معينة وقعت
نتيجة لظروف محددة ، بل هى صورة من صور الصراع
الذى جبل عليه هذا العالم • ونحن لا يمكننا أن نتخيل هذا
العالم بدون صراع ، لأن الحياة بدون صراع هى الموت بعينه
وفى الوقت نفسه كانت حياة أبطال هيمنجواى عبارة
عن مقاومة للعدم ، ومن هنا تبدو الحتمية المنطقية للصراع
الدرامى الذى أقام عليه هيمنجواى أعماله •

وتأتى آخر روايات هيمنجواى القصيرة « العجوز
والبحر » التى كتبها عام ١٩٥٢ لكى تؤكد تلك النغمة
الأساسية التى سيطرت على كل أعماله • فالإنسان
بدون مقاومة لعوامل الفناء والعدم لا وجود حقيقى
له • وهذا يتجلى فى شخصية العجوز الذى خرج بقاربه
وتوغل فى البحر لكى يصطاد اذ أنه قضى كل عمره
فى حرفة صيد السمك • وبالفعل يتمكن من صيد
سمكة كبيرة ويبدأ فى رحلة العودة وهو قرير العين بها
لأن رحلته آتت ثمارها • ولكن ليس كل ما يتمناه المرء
يدركه فسرعان ما تخرج أسماك القرش الوحشية من
مكامنها البحرية لكى تنهال على السمكة التى ربطها العجوز
الى جوار قاربه الصغير الذى لم يكن يحتمل أن يحملها
داخله وبرغم كل محاولات العجوز المستميتة لكى
يطرد أسماك القرش بعيدا عن صيده الثمين ، فإن

جهوده تذهب أدراج الرياح ولا يتبقى من السمكة سوى
جمجمتها وسلسلتها الفقرية .

وربما نظر القارئ المتعجل الى هذه القصة على
انها قصة ساذجة يمكن أن تحدث لأي صياد ، ولكنه
إذا تعمق دلالاتها الرمزية فسيجد أنها تمثل رحلة
الإنسان في هذه الحياة ، فهو يخرج منها بخفي حنين ولكن
يكفيه شرف المحاولة والكفاح في سبيل اثبات وجوده
وكيانه ، فالعجوز الذي خرج ليصطاد السمكة عاد من رحلته
اليائسة وهو أشد إيمانا أنه لا حياة بدون كفاح ومقاومة ،
وأن الاستسلام لليأس هو الموت بعينه ، وعليه أن يختار
بين أن يعاود المحاولة مهما كانت النتائج المترتبة عليها ،
وبين أن يستسلم لضربات القدر المتمثلة في هجمات أسماك
القرش على صيده الثمين . وقضية الإنسان الكبرى تتمثل
في أنه لا يملك اختيارا ثالثا بين هذين الاختيارين .

ويضيق بنا المجال هنا للتعرض لكل القصص القصيرة
التي كتبها هيمنجواي ، ولكننا نستطيع القول بأنه بدون
تذوق التشكيل الرمزي الكامن وراء الأحداث المادية .
لا يمكن أن نفهم أدب هيمنجواي على الإطلاق . هنا
تبرز ضرورة استيعاب كل الدلالات الرمزية الكامنة
وراء شخصياته ومواقفه . فاذا أخذنا قصته القصيرة
« العجوز عند القنطرة » على سبيل المثال ، فسنجد أنها
تجمع في داخلها كل الرموز التي تدل على الدمار الذي نشرته

الحرب الأهلية في كل أسبانيا . أما اذا عجز القارئ عن
الامساك بالصورة الرمزية للعجوز والقنطرة والحيوانات
الأليفة التي تحدث عنها ، فان القصة تتحول الى حدودية
ساذجة بل وتافهة للغاية .

ويبدو أن هذه الدلالات الرمزية المتعددة والايحاءات
الدرامية المتنوعة كانت سببا في أن يسيء بعض النقاد
فهم أدب هيمنجواي كما فعل الناقد ويندهام لويس الذي
شن عليه هجوما لا يمت للنقد التحليلي بصلة في كتابه
« رجال بلا فن » الذي صدر عام ١٩٣٤ . ولكن بمرور
الزمن ثبت أن العيب لم يكن في هيمنجواي بل كان في
ويندهام لويس الذي لم يستطع استيعاب الأبعاد الرمزية
والصور الدرامية في روايات هيمنجواي . ولذلك تبوأ
أعمال هيمنجواي القصصية والروائية مكانتها المرموقة
ليس في الأدب الأمريكي فقط بل وفي تراث الأدب العالمي
كله .

أندريه مالرو

(١٩٠١ - ١٩٧٦)

يعد أندريه مالرو من أعمدة الرواية الفرنسية المعاصرة ، ومن رواد فلسفة الفن الذين اضافوا نظرات ثاقبة الى مفهوم الأدب والفن في عالمنا المعاصر . وكما كان أدبه ثوريا بمعنى الكلمة كانت حياته هي الأخرى مثالا للفنان الشائر الذى كرس حياته للبحث عن الكمال فى كل صوره ، وحمل القلم والسيوف فى آن واحد فهو من الأدباء العالميين المعاصرين الذين تخطوا الفجوة التقليدية التى تفصل بين القول والفعل فالفعل هو قول مادي والقول هو فعل أدبي . أما عن حياته الأدبية فقد بدأها مبكرا منذ عام ١٩٢١ عندما كتب كتابه الأول « أقمار ورقية » . ولكنه بعد رحلة طويلة فى الصين

وجنوب آسيا عاد الى فرنسا محملا بتجارب
خصبة وأفكار متجددة كانت بمثابة الدفعة
الأولى لحياته كروائي عندما كتب عام ١٩٢٦
رواية « اغراء الغروب » ثم رواية « المملكة
العجيبة » فى عام ١٩٢٨ . ولكن تجربته
الخصبة فى آسيا ظهرت بعد ذلك فى رواياته
الثلاث التى تتخذ من الحياة الآسيوية مضمونا
لها وبدأها برواية « الفاتحون » عام ١٩٢٨
ثم رواية « الطريق الملكى » عام ١٩٣٠ وأخيرا
رواية « قدر الانسان » عام ١٩٣٣ .
والرواية الأخيرة تعد من أعظم الروايات التى
أنتجها الأدب الفرنسى المعاصر . ولم يختلف
حولها النقاد الذين نادرا ما يتفقون على شىء ،
واعتبروها مفخرة للرواية الفرنسية ، ولذلك
حصل مالرو على جائزة جوتكور . وبمدها
حقق مالرو شهرة عريضة سواء على المستوى
الأكاديمى أو على المستوى الشعبى .

وكان أدب مالرو بصفة عامة ثورة عارمة ضد كل ألوان
الفاشية والنازية وبقية أشكال القهر والاذلال . ولذلك
عندما استولى هتلر على مقاليد الحكم فى ألمانيا ، أنتخب مالرو
رئيسا للجنة العالمية لمناهضة الفاشية ، وسافر الى برلين
بصحبة الاديب الفرنسى الكبير اندريه جيد للدفاع عن
المتهمين بتدبير حريق البرلمان الألمانى (الريشتاج) وكان

من الواضح ان هتار لفق لهم هذه التهمة للتخلص منهم .
بعد هذه التجربة تمكن مالرو من كتابه روايه « زمن الاحتقار »
عام ١٩٣٥ وهى الرواية التى يجسد مضمونها الحياة فى
معسكرات الاعتقال النازية ، وكيف أن الانسان الالماني
قد قرر مقاومة النازية حتى من داخل المانيا نفسها . وكانت
رواية « زمن الاحتقار » من الأعمال الأدبية التى تنبأت
بسقوط النازية كمذهب يتنافى مع الوجود الكريم للانسان .
وعلى الرغم من المضمون الثورى ، فان الرواية لم تلجأ الى
الخطابة أو الارشاد أو الدعاية ، بل اعتمدت أساسا على
الأدوات الفنية للروائى مثل تجسيد الشخصيات وإدارة
الحوار ، وتشكيل اللوحات الخلفية ، وخلق الجو المناسب ،
وتأكيد الحكمة الروائية . . الخ . ولذلك فان فكر مالرو
الثورى لم يؤثر تأثيرا سيئا على الشكل الفنى لرواياته .

● شاهد على عصره

وإذا كانت هناك حقيقة فنية تقول أن الفنان بطبيعته
شاهد على عصره ، فان اندريه مالرو خير من يجسد
هذه الحقيقة سواء فى حياته أو فى فنه . فعندما نشبت
الحرب الأهلية فى اسبانيا عام ١٩٣٦ لم يتخلف مالرو لحظة
عن التطوع دفاعا عن الجمهورية الاسبانية ، وكان أشهر
عمل فى هذا المضمار هو تنظيم فرقة الطيران الدولية لمقاومة
الفاشية فى اسبانيا . ودفعه ايمانه بعدم الفصل بين القول
والفعل الى الاشتراك فى معارك عديدة جرح فيها أكثر

من مرة • وكعادته في استغلال تجاربه الحياتية كمضمون
لرواياته ، فإنه كتب رواية « الأمل » ونشرها عام ١٩٣٧ ،
وهي رواية تدور حول ثورة الفلاحين الاسبان وتطلعهم
الى الكرامة الانسانية بعيدا عن كل أساليب الفهر
والاذلال • ولذلك فالثورة في مفهوم مالرو لا يكتمل معناها
إلا إذا اتخذت الكرامة الانسانية أساسا لها ، والا إذا حررت
الانسان من المهانة والذل • وأي أدب لا يسعى الى نصرة
الانسان لا يمكن بالتالي أن يعيش في وجدان الانسان •
ومن هنا كان قول أحد أبطال رواية « الأمل » : « لا توجد
خمسون طريقة للقتال ، بل هناك طريقة واحدة فقط هي
أن نتصر » •

وتنتمي رواية « الأمل » الى نفس نوع رواية « قدر
الانسان » التي تتخذ مضمونها من كفاح الانسان في الصين
في سبيل التحرر • ففي « الأمل » تشهد كفاح الفلاحين
الاسبان الذين هجروا زراعة أرضهم الطيبة ليحملوا السلاح
ضد الفاشية التي تهدد كرامتهم وأمنهم واستقرارهم بينهما
الخلفية الروائية تقدم لوحات تشكيلية ضخمة تصـور
مساحات شاسعة شملت الأرض الاسبانية كلها •
ولا يحيط مالرو شخصياته بهالة أسطورية من الكفاح الخرافي
بل يركز على طبيعة الانسان التي تدفعه دائما الى الحفاظ
على كيانه الانساني حتى ولو لم يكن يملك الوسائل التي
تمكنه من الدفاع عن هذا الكيان • فعظمة الانسان ليست
في نوعية السلاح الذي يستخـلـمه في اثبات انسانيته

بل في اصراره على المحاولة التي ربما تقضي على حياته
في نهاية الامر . ولذلك نجد أحد أبطال روايته « الأمل »
وهو يواجه هجوم طائرة فاشية مقاتلة بخرطوم مياه
للحريق . فهو يدرك تماما أن الطائرة لن تسقط وربما
أصابته في مقتل . ومع ذلك يظل الانسان في الميدان لمواجهة
قدره مهما كانت النتيجة .

هذا من الناحية التطبيقية في روايات مالرو ، أما
من الناحية النظرية المرتبطة بفلسفة الفن عنده فان مالرو
يؤمن بأن تاريخ الفن هو تاريخ تحرير الإنسان .
فاذا كانت دائرة القدر والمصير التي حكم على الانسان
ألا يتخطى حدودها ، حتمية لا مفر منها ، فانها لا تعنى
في الوقت نفسه ألا يتسلح الانسان بالوعي بحثا عن
حرية . واذا لم تحقق حرية كما يرضاها فيكفيه شرف
المحاولة . وعلى الفن أن يساعد الانسان في بحثه
عن الحرية ، وخاصة أن الفن سلاح فعال في تعميق وعي
الانسان سواء بمصيره أو بحريته . وحياة مالرو نفسها
كانت مواجهة للمصير بحثا عن الحرية .

وكان من الطبيعي أن يحارب مالرو ضد النازية
وخاصة عندما احتلت وطنه فرنسا . وجرح في يونيو
١٩٤٠ قبل سقوط باريس ووقع في أسر الالمان ولكنه تمكن
من الهرب والاشتراك في المقاومة السرية . وكانت بمثابة
الجزء الأول من رواية طويلة وضخمة بعنوان « صراع
الملائكة » اتخذت من الحرب العالمية الثانية مضمونا لها .

وقد كان الجستابو متربصاً دائماً بمالرو ولذلك عمل على احراق جزء كبير من روايه « صراع الملائكة » حتى لا تزيد الثورة ضد النازيه اشتعالا فوق اشتعال .

وظل مالرو فى كفاحه حتى سقطت النازية وانتهت الحرب . واشتغل بالسياسة بعد ذلك ولكنه هجرها فى عام ١٩٤٧ لكى يتفرغ لفنه .

❶ فلسفة الفن

عندما تفرغ مالرو لفنه تمكن من تأليف كتبه فى فلسفة الفن وأولها « سيكلوجية الفن » الذى كتبه فى الفترة ما بين عامى ١٩٤٧ و ١٩٤٩ وهو يحتوى على ثلاثة أجزاء هى « المتحف الخيالى » عام ١٩٤٧ ، و « الابداع الفنى » عام ١٩٤٨ ، و « نقد المطلق » عام ١٩٤٩ ، وبعد ذلك أصدر كتابه « أصوات الصمت » عام ١٩٥١ و « تناسخ الآلهة » عام ١٩٥٧ . وكلها أعمال ستتخلد مالرو كفنان كما سبيخلده كفاحه كبطل صادق مع نفسه قبل أن يكون صادقا مع الآخرين . ولذلك كان الصديق الفنى هو السمة المميزة لكل رواياته . وان كان فى مطلع شبابه قد اعتنق المبادئ اليسارية ودافع عنها بصدق ، الا أنه هجرها بلا عودة عندما اكتشف زيفها وبطلانها وخاصة عندما وجد الاتحاد السوفيتى وهو يرتضى لنفسه أن يوقع ميثاق عدم اعتداء مع المانيا النازية قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية . ولذلك آمن مالرو بحرية الإنسان الفرنسى من خلال كيانه القومى

الخاص وليس من خلال دعاوى اليسار العالمي . ودان من الطبيعي بعد ذلك أن ينضم مالرو الى الفوى الوطنية المثلثة فى الجنرال ديغول رمز فرنسا المعاصرة بكل ما تحمله من تراث حضارى وقيم وطنية .

والقضية الأولى عند مالرو ليست سوى الدفاع عن شرف الانسان وكرامته . وأى أدب راق لابد وأن يحمل هذه المهمة على عاتقه والا كان موقفه ضد الانسان وبالتالي فان مصيره الى الاندثار ولذلك فان شخصيات مالرو تستمد شرفها وكرامتها من جهادها لمحاربة الفوضى والانحلال فى حياة الانسان والمجتمع والكون كله . وكل روايات مالرو دون استثناء عبارة عن تنويعات مختلفة على هذه النغمة الأساسية . ان بطل رواية « الأمل » مثلا لا يحارب كقائد سرب دفاعا عن الماركسية أو غيرها من شعارات عالمنا المعاصر ولكنه يحارب لينقذ شرف الانسان . والمعنى الوحيد الذى يستطيع الانسان أن يحصل عليه لحياته هو فى كفاحه العنيد والمستمر من أجل هذه القيمة الانسانية العظيمة . فالوجود الانسانى بلا كفاح لا معنى له ولا قيمة وبالتالي فلا شرف له . ولذلك يبدو الكفاح فى روايات مالرو على انه ضرورة أخلاقية لا مفر منها .

● المواقف الدرامية العنيفة

وقد قاد اصرار مالرو على جعل فكرة الكفاح النغمة الرئيسية فى كل رواياته ، قاده الى حشد رواياته بالعنف الدموى الذى يتمثل فى المذابح ومشاهد التعذيب المختلفة

وأدى هذا بدوره إلى ارتفاع إيقاع الأحداث الدرامية التي كانت تصل في بعض الأحيان إلى مواقف ميلودرامية صاخبة وحاول بعض النقاد تبرير وجود هذا العنصر الميلو درامي بقولهم أن طبيعة مالرو كمفكر تميل إلى العنف والصخب وتمقت الحياة التقليدية الهادئة بل أن مالرو يرى أن الإنسان لا يدرك معنى الحياة وحقيقتها إلا في مثل هذه المواقف الرهيبة ولذلك يقدم لها وصفا قويا وتجسيذا مباشرا ولوحات متتابعة تصل إلى حد الكابوس الفظيع ومعظم شخصيات مالرو تمر بهذه التجارب المريرة على سبيل اختبار معدنها وقوة تحملها وصلابتها الأخلاقية في مواجهة مواقف الإرهاب والتعذيب وسفك الدماء .

ويعتقد مالرو أن الإنسان لا يمكن أن يصمد أمام أفكاره إلا إذا كان مقتنعا اقتناعا شخصيا بما يفعل وبما يؤمن . والدولة التي تفرض القوالب الفكرية والمبادئ السياسية على مواطنيها سواء اقتنعوا بها أم لم يقتنعوا ، لا تتمكن من تربية المواطن الحر الذي يدافع عن وطنه ليس خوفا من العقاب ولكن حبا في وطنه . وللتدليل الفني على ذلك يقدم مالرو شخصية الشيعي الذي يعذبه الجستابو ولا ينجو إلا على حساب زميل له ، وفي المقابل يوضح مالرو المدى الذي يصل إليه الإيمان الشخصي بالقضية القومية من خلال شخصية الطيار الذي يقوم في مهمة انتحارية ، وشخصية السجين الذي يقف في انتظار طابور النار المعد لأعدائه وكله صمود وشجاعة . بهذا

الأسلوب تمزج مظاهر الوحشية بمواقف البطولة في معظم روايات مالرو •

ولكن هل هذا يعنى ان روايات مالرو أحداث ومخاطر لا تحتوى على كثير من الفكر والفلسفة ؟ الاجابة على هذا السؤال تكمن في ايمان مالرو بأن الفعل لا ينفصل عن الفكر وأن التطبيق لا يختلف عن النظرية • ولذلك فحركة شخصياته هي فكر وفلسفة في الوقت نفسه • فلا ضرورة على الاطلاق لكى تجتمع الشخصيات في هدوء وطمأنينة لكى تناقش النظريات الفلسفية والتيارات الفكرية كما يحدث أحيانا في الروايات التى يكتبها الفلاسفة من أمثال سارتر وكامى ، وانما تحارب شخصيات مالرو وتكافح من أجل فكرة معينة بحيث يستحيل الفصل بين السلوك والتفكير وحتى وسط كل مظاهر العنف والارهاب والقمع التى تحيط بشخصيات مالرو تجدها تتأمل موقفها كأفراد ، وتفكر فى أوضاعها الطبقية ، بل وتفلسف أخلاقيات الوجود الانسانى بصفة عامة • ولعل القضية الفلسفية الاساسية التى تشغل مالرو تكمن فى الكيفية التى يمكن بها التوفيق بين تطلعات الفرد وضغوط المجتمع بين حرية الانسان وقيود الوجود •

● الوفاق بين الفرد والمجتمع

ولا يرى مالرو تناقضا بين حرية الفرد وقيود المجموع ، بل على العكس من هذا فانه يؤمن ايمانا عميقا بالحرية الفردية وبالكيان الاجتماعى فى الوقت نفسه ، فلا

يستطيع أحدهما الاستغناء عن الآخر . والمعادلة الفلسفية هنا تبدو سهلة وقابلة للتطبيق اذا نظرنا اليها من الناحية المثالية ، أما اذا درسناها من الناحية الواقعية فسنجد أنها من أصعب المعادلات الفلسفية والفكرية التى حيرت العقل الانسانى منذ فجر الحضارات . ولكن مالرو خاض القضية الانسانية بكل قواه الفنية والعملية وآمن ان دور الفن العظيم يتمثل فى بحثه عن هذا التناغم بين الكيان الفردى والبناء الاجتماعى . ومن هنا كان أدبه ملتزما بقضايا عصره منذ العشرينيات . والأدب عنده ليس ملتزما بمبادئ سياسية أو عقائد اجتماعية مؤقتة ، ولكنه ملتزم بقضية الانسان فى كل زمان ومكان . ولذلك فهو يفرق بين الالتزام العقائدى والالتزام الفنى ، لأن الالتزام يفرض من خارج الفنان بينما ينبع الالتزام من داخله . والفنان لا ينتج فناً انسانياً ناضجاً الا اذا فاض ذلك ينبوع الكامن داخله من تلقاء نفسه ومن خلال تفاعله مع روح عصره .

والصراع الدرامى فى روايات مالرو ليس الصراع التقليدى بين الفرد والمجتمع ، ولكنه الصراع بين الشخصيات التى تريد استعباد الانسان واذلاله ، وبين تلك التى تكافح من أجل شرف الانسان وكرامته . ولا يقف مالرو حائراً بين روح التفاؤل وروح التشاؤم ، بين آفاق الأمل وحدود اليأس ، بل يتجاوز كل هذه الاعتبارات التى يقع فيها الأدباء التقليديون عن طريق الارتباط بموقف الفنان الموضوعى الذى ينظر الى الكون كوحدة متكاملة برغم كل التناقضات التى تحتوى عليها . فاذا

كأن الصراع هو قدر الانسان فلا مناص من معالجته
على علاته بدون التدخل بأحاسيسنا الشخصية المؤقتة
التي لا تخرج عن حدود التفاؤل أو التشاؤم • وكلها
أحاسيس لن تؤدي بنا الى فهم المعنى الحقيقي الكامن وراء
وجودنا على هذه الأرض • فمن الصعب الفصل بين اليأس
والرجاء ، بين الألم والأمل ، بين العذاب والمتعة • فالأمل
منلا لا يمكن ادراكه الا من خلال مصارعة الانسان وكفاحه
ضد الألم وهكذا •

ويعلق الناقد جيتان بيكون على المنهج الروائي عند
اندرية مالرو فيقول ان رواياته نجحت الى حد كبير في تجسيد
مأساة أوروبا التي سبقت الحرب العالمية الثانية وبلغت
ذروتها خلالها • • فروايات مالرو ليست مجرد تسجيل
تاريخي أو سياسي للثورات والارهاصات والتشنجات
والتقلصات والحروب ومعسكرات الاعتقال وسفك الدماء
وغيرها من الملامح التي شكلت صورة أوروبا في تلك الفترة
المأسوية ، بل تعد رواياته - من خلال كل هذه البصمات -
تجسيذا دراميا ناضجا لمأساة الانسان المسحوق الذي يواجه
اذلاله بالفعل بحثا عن شرفه وكرامته • ومما يدل على ان
مالرو لم يهدف الى التسجيل الاجتماعي انه يتتبع أبطاله
وهم يكافحون ويشبتون أقدارهم ويحافظون على أخلاقياتهم
في عزلة شبه كاملة بعيدا عن المقاييس الاجتماعية التقليدية
التي تفرض عليهم من الخارج أو يرثونها من الأجيال
التي سبقتهم •

● قدر الانسان

وبسبب اهتمام مالرو البالغ بقضية الانسان فى حد ذاته ، فان المجتمع فى رواياته يتحول الى مجرد خلفية درامية تلقى الأضواء المتعددة على شخصياته . ويعتقد بعض النقاد العقائديين ان شخصيات مالرو ليست ثوارا بمعنى الكلمة لا تهتم بتغيير المجتمع وتطويره بقدر ما تهتم بمواجهة قدرها والدفاع عن شرفها الشخصى . بل يذهب هؤلاء النقاد الى أن شخصيات مالرو لا تخرج عن نمط المغامر الذى عرفته روايات الشطار من قبل ويستشهدون فى ذلك برواية « الفاتحون » التى يعتقد بطلها ان الثورة - أى ثورة - لا بد وأن تكون من أجل الفرد ومصيره فلا يحب جارين - وهذا هو اسم بطل الرواية - زملاء السلاح الثوار الذين يحارب فى صفوفهم . بل انه يصرخ بأنه لا يحب البشر والفقراء منهم بالذات ، ولا يرجو شيئا من وراء التغيير الاجتماعى الذى تهدف اليه الثورة . ويعتقد جارين ان الكيان الاجتماعى بطبيعته اما فاسد أو لا معنى له على الاطلاق . ولذلك لا تخرج حركة المجتمع عن خطين ، اما خط الفساد أو خط العبث . أى أن مالرو يرى ان الحركة العاقلة الوحيدة فى هذا الكون هى حركة الفرد ، أما حركة المجتمع فلم تبلغ الرشيد بعد بدليل أنها تسحق فى طريقها الكثير من البشر . وخلص البشر لن يتحقق الا فى اليوم الذى تواكب فيه حركة المجتمع سلوك الفرد الناضج

الموضوعى الذى لا يترك الأنانية تتحكم فى مقدراته • ومع ذلك لا يمكن الفصل بهذه السهولة بين الفرد والمجتمع •

ونفس الفكرة التى تقول ان أية ثورة لابد وأن تكون من أجل الفرد ، نجدتها فى رواية « الطريق الملكى » عندما تؤكد شخصياتها من أمثال كلود ويركن ان الانسان لا يمكن أن يحقق وجوده الا فى حياة المغامرة والخطر • وهنا يبدو أثر نيتشه القوى على مالرو فى كيفية انقاذ الانسان من عوامل الشر المحيطة به والتى تتحفز دوما لاهدار شرفه وكرامته • ان ويركن يهدف مثلا الى ربط نفسه بعمل عظيم أيا كان هذا العمل ، عندئذ سنيثسبت به بكل قواه حتى لا يفلت منه • بل ان ويركن يريد أن يجازف بحياته من أجل هدف أكبر وأسمى منها • هذه المواقف الدرامية تدحض أقوال النقاد العقائدين الذين يدعون ان شخصيات مالرو لا تخرج عن نطاق المغامرين التقليديين بعيدا عن أمجاد الثوار الأصلاء •

وعموما فإن أدب مالرو - مثل أى أدب عظيم - أدب محير ويحمل فى طياته كثيرا من الصراعات والتناقضات والارهاصات • ولذلك يصعب علينا أن نضعه تحت بند معين لأنه يجمع مثلا بين الثورية الايجابية والعدمية السلبية ، بين المثالية الرومانسية والواقعية النقدية، بين احترام الحرية الفردية والبحث عن كيان اجتماعى جديد يمنحها فرصة الممارسة الكاملة ، بين الغيبة المتأفيفية

والثورة الاجتماعية • وهذه الصراعات والتناقضات تمنح روايات مالرو كثيرا من الأبعاد والأعماق الخصبة وعلى الرغم من التزامه بقضايا عصره ، إلا أن أدبه استطاع أن يتخطى حدوده الزمنية لكي يدخل التراث الانساني من أوسع أبوابه • ولعل أكبر انجاز لمالرو انه مزج الثورة بالفن ولم يجعل من الفن مجرد أداة تعبيرية عن الثورة • ومزج الثورة بالفن ليس عيبا لأن الفن الناضج الأصيل بطبيعته عبارة عن ثورة متجددة ضد كل أساليب القمع والاذلال والارهاب، ودفاع عن حرية الانسان وشرفه وكرامته في كل زمان ومكان ١٠

ناتالى ساروت
(١٩٠٢ - ١٩٩٠)

بعد وفاة الروائى الأمريكى هنرى
جيمس لم تصل الرواية السيكلوجية الى
قمة ناضجة مثل تلك التى بلغت على يد
الروائية الفرنسية ناتالى ساروت * ذلك انها
كانت من الوعى بحيث استوعبت تمامها
التكنيك الذى يجب أن تتبعه حتى لا تتوقف
عند الحدود التى بلغت الرواية السيكلوجية
فى أعمال دوستوفسكى وجويس وكافكا
وجيمس ، بل تضيف اليها حتى تفسح
لنفسها مكانا فوق خريطة الرواية العالمية
الجديدة * والدليل على وعى ناتالى ساروت
بهذه الحقيقة الجوهرية أنها عبرت عنها
بتحليل موضوعى دقيق فى سلسلة من المقالات

التي نشرتها عام ١٩٥٦ تحت عنوان « عصر
الشك » . في هذه المقالات أثبتت انها ناقدة
كما أنها روائية من طراز رفيع ، فمن الواضح
انه في امكان القارئ أن يعثر على نظريتها
الروائية وفلسفتها السيكلوجية التي قامت
بتطبيقها وتجسيدها في رواياتها . في هذه
المقالات تتبّع ساروت الرواية السيكلوجية
من دوستيوفسكى حتى الآن . ومن خلال
هذا المسار النقدي التحليلي تبلور نظريتها
واضافتها هي شخصيا الى الأساليب والأشكال
والمضامين التي يمكن الاستفادة بها في
هذا المضمار . وهذا يذكرنا بمقدمات
هنري جيمس التي ساعدت القارئ على ادراك
ماهية الرواية السيكلوجية بصفة عامة
والانجاز الروائي لجيمس بصفة خاصة .

واذا كانت ناتالي ساروت تتكلم في أطول مقالاتها
« من دوستيوفسكى الى كافكا » عن كل من دوستيوفسكى
وكافكا وبروست وجويس وكامى ، الا أنه من السهل
ادراك أنها تتكلم عن نفسها من خلالهم . فهي ترى ان
الدافع الأساسى للكائن وراء تصرفات الشخصيات في
روايات دوستيوفسكى يتمثل في الرغبة العارمة في
الاتصال بالمجموعة البشرية بأى ثمن ، بصرف النظر عن
نوعية هذا الاتصال . فلا يهم اذا كان قائما على

الحب أو الكراهية ، على الكرامة أو الاذلال ، على الأثرة أو الايثار . . الخ . ولذلك فشخصيات دوستيوفسكى مصابة بدرجة عالية من الحساسية تجاه الآخرين . بل أنها مجبرة على أن ترى نفسها بنفس النظر التي ينظر بها الآخرون اليها . فوجودها مرتهن بنوعية وجود الآخرين . ومن هنا ترى ناتالى ساروت ان هذه الشخصيات تتحول الى أقنعة متغيرة طبقا لارادة الآخرين ونوعية شعورهم تجاهها . وهذا يوضح لنا التخبط الذى تقع فيه الشخصيات فى حوارها مع الآخرين . فنجد كارامازوف مثلا يتنقل أمام الأب زوسيما من قناع الخاطيء . التائب الى قناع المهرج الى قناع الأحق الى قناع الملحد . كل هذا فى محاولة مستميتة لكى يستمر فى حوار واتصال بالأب زوسيما ، يصرف النظر عما اذا كان هذا الاتصال قائما على الكراهية أو الاحترام أو الرثاء .

وترى ناتالى ساروت ان هذه الفلسفة السيكلوجية والتي اتبعها دوستيوفسكى ، هى التى مهدت الطريق فيما بعد لظهور روايات كافكا بصفة خاصة وكل روايات المدرسة الوجودية بصفة عامة والتي أتت بعد كافكا . وتبدو هذه الفلسفة أوضح ما تكون فى رواية « رسائل من العالم السفلى » حيث يتمسح الانسان بالآخرين فى محاولة لاستجداء اثبات وجوده من خلالهم ، بينما جيركوف - أحد الآخرين - يتأمل هذا الانسان كما لو كان ينظر الى حشرة . ولذلك تعتقد ساروت ان

دوستيوفسكى كان أول من جسد الفلسفة الوجودية
فى رواياته ، بل انه قام بهذه المهمة افضل من سارتر
نفسه الذى طالما لجأ الى التعبير المباشر عن هذه الفلسفة فى
رواياته ومسرحياته وخاصة فى عبارته الشهيرة : « الجحيم
هو الآخرون » .

● روايات فرانز كافكا

وتعتقد ناتالى ساروت أن كل فلسفة كافكا
الروائية نبعث من هذه الفكرة العدمية التى تـسـلـوـر
محاولة الانسان المستميتة لكى يرتفع بوجوده فوق
مستوى الحشرة وبذلك ينجو من مصيرها عن طريق الالتحام
بالآخرين . ولكن المأساة تبدو أشد قتامة عند كافكا
الذى يرى استحالة هذا الالتحام بل وهذا الاتصال
السطحي . فشخصيات كافكا مستعدة للتخلي عن ذواتها
من أجل هذا الاتصال . ولكن مأساتها أنها لا تستطيع
تحقيق هذا الاتصال وفى الوقت نفسه لا تستطيع العودة
الى ذواتها . ولذلك فمصير الحشرة يتربص بها دائما .
بل انها تتحول الى مجرد أشياء لا أسماء لها بالمرّة . وفى
عالم رهيب مثل هذا تضيع كل المعانى واللمسات
الانسانية . ولذلك تتفق ساروت مع معاصريها فى أن
الرواية السيكلوجية التى رفع الجيل السابق أعلامها ،
لم تحقق شيئاً ذا قيمة فى مجال الاتصال الانسانى
بين البشر .

فقد أثبت المحللون النفسيون المعاصرون أن تشريح النفس البشرية من خلال الحوار الذي قدمه بروسست في رواياته ، وأيضا المونولوج الداخلي الذي قدمه جويس في رواياته ، لم يصل الى الأعماق البعيدة ، والرغبات المعقدة للنفس الانسانية . بل ظلت كل المحاولات عند السطح . ولذلك فان ما اعتبرته الأجيال السابقة شخصيات روائية خالدة تحلل الانسان في مجموعته من أمثال بطل بلزاك ، جرانديه البخيل وبطلة ثاكرى ، بيكى الطموح ، وبطل ستندال ، سوريل المحموم ، هذه الشخصيات بالمفهوم السيكلوجى المعاصر لا تعدو أن تكون مجرد أنماط بدائية وساذجة .

وفى عصر الشك هذا الذى نعيشه تأكد الروائيون أن الرواية ما زالت عاجزة عن تقديم الواقع بكل أبعاده . ولذلك بدلا من أن يعمل الروائي على توسيع رقعة مضمونه ، عليه أن يتعمق قطاعا صغيرا وضيقا حتى يصل الى أبعد وأعرق نقطة ممكنة فيه . من هذه الفلسفة بدأت الحركة التى عرفت باسم « الموجة الجديدة فى الرواية الفرنسية » والتى عرفت أحيانا باسم « الرواية السلوكية » وكانت ناتالي ساروت من أهم زعماء هذه المدرسة التى زادت بأن الواقع كما يعرفه الرجل العادى ليس سوى الظاهر المزيف الذى لا يهتمى بصلة الى الجوهر الحقيقى وعلى الروائي أن يتسلح بأحدث نظريات التحليل النفسى حتى يستخدمها فى بلورة الدوافع الكامنة وراء سلوكه

شخصياته وتصرفاته اذ يستحيل وجود سلوك ما بدون
دافع معين خلفه * وترى ساروت أن تكنيك السيناريو
السينمائي ، والرواية الامريكية الحديثة قد ساعدا على
تقوية الاتجاه الجديد فى الرواية الفرنسية * فروايات
شتاينبك ودوس باسوس وهيمنجواى تسعى الى ابراز
الواقع السيكلوجي للانسان من خلال موضوعية محايدة.

● الرواية الفرنسية الجديدة

وفى مقالاتها « عصر الشك » و « الحوار وما تحت
الحوار » و « ما تراه الطيور » سعت ناتالى ساروت
الى البحث عن آفاق جديدة للرواية بعيدا عن تلك التى
توقف عندها كافكا وكامى * وبرغم اللمسات الشخصية
التي تتناثر هنا وهناك فى هذه المقالات ، الا أنها
تساعدنا على فهم روايات ساروت بصفة عامة * وهي تحدد
مضمونها الروائي بأنه ذلك الاتجاه الذى يستمد
مادته من الدوافع الخفية والأفكار الغامضة التى تقع على
حافة الوعي ولكنها لا تدخل فى نطاقه تماما * بينما
هذه الدوافع والأفكار هى التى تشكل سلوك الانسان
وكيانه داخل المجتمع * وهي تحدد هذا المضمون بقولها:
« انه ذلك المزيج الهائل من الأحاسيس والصور
والعواطف والذكريات والدوافع والأحداث التى لم تجد
حتى الآن اللغة التى يمكن أن تعبر عنها * تلك اللغة
العجيبة التى تتأرجح على الحد الفاصل بين الوعي واللاوعي

بحيث تجمع في طياتها كل المتناقضات وتخرج منها
شكلا جديدا • بينما هذا الشكل الجديد لا يخرج أصلا
ولكنه يظل في داخلنا ، ويتمثل في ذلك التدفق غير
المتقطع للكلمات » •

ولكى تجسد ساروت هذا « التدفق غير المتقطع
للكلمات » فإنها ابتكرت نوعا جديدا من الحوار الذى يضرب
بكل الثقايد اللغوية عرض الحائط • فلا يستعمل
النقط أو الفواصل أو الاقواس ، وأيضا جملة « ثم قال »
التي تعبر عن الحديث المباشر والتي سادت كل روايات
القرن التاسع عشر دون استثناء • وبدلا من كل هذا
تستعمل ناتالى ساروت الشرط والفراغات البيضاء
لكى تعبر فقط عن أن المتحدث قد تغير ، أو عن تقطع
الأفكار • وتستخدم أيضا النقط الثلاث لتسجيل الانتقال
من الأفكار المسموعة الى الخواطر الصامتة للشخصية ، أو
لتأكيد العلاقة بين الأفكار والخواطر وهكذا ••••• وهى
لا تسمح اطلاقا باستخدام ضمير الغائب المفرد ، أو بوجود
الراوى التقليدى الذى يقوم بشرح أو تحليل الحوار • فالحوار
عندها يتدفق فى سرعة ونعومة وعفوية • وهى تؤكد أن
القارئ الواعى قادر على أن يعيد ترتيب السياق فى ذهنه
أفضل من الشخصية الروائية ذاتها • ولذلك فهى تتوقع
من القارئ مشاركة أكثر ايجابية من تلك التى تعودها
قارئ التسلية بكل كسبه وسلبيته •

فى أولى روايات ساروت التى كتبتهام عام ١٩٣٩
تحت عنوان « الدوافع الخفية » واعادت صياغتها عام
١٩٥٧ ، تحاول التوغل فى الكيان النفسى الخفى لنساء
الطبقة البورجوازية الجديدة اللاتى انتقلن من الريف الى
الحياة فى باريس* وطالما ان ساروت قد ارتبطت بطبفة
اجتماعية واحدة فمن السهل عليها أن تتعمق داخل
الشخصيات من خلال شخصية واحدة يعكس عقلها
ويكشف تفكيرها اتجاهات وسلوك الشخصيات الاخرى
ككل . فهى ليست فى حاجة الى تشتيت انتباهها على كل
شخصية بصفة خاصة . وحتى عندما تنتقل من شخصية
الى أخرى ، فانها لا تنتقل من عالم الى آخر ولكنها تبلور
الجوانب المتعددة لنفس العالم ، وهى الجوانب التى تتمثل
فى الدوافع والاستجابات التى تشكل سلوك بطلاتها .
ولا تقتصر ساروت فى سردها على التحليل السيكولوجى
ولكنها تستعين أيضا بالوصف الغنائى ، برغم أنها
فى ذلك الوقت المبكر لم تكن قد اكتشفت بعد رؤية خاصة
بها . ولكن اهتمامها البالغ بالأعماق الخفية لشخصياتها
هو الذى منح أعمالها وحدة الرؤية .

● صورة لرجل مجهول

وفى رواية ساروت التالية « صورة لرجل مجهول »
التي كتبتهام عام ١٩٤٧ ، تستمر فى اختبار كنه العلفة
العضوية بين المظاهر السطحية والحقائق الكامنة خلفها .

والراوي الذي يتخفى وراء ضمير المتكلم فقط دون أن نعرف اسمه يحاول في استماتة أن يتوغل خلف الدوافع الكامنة وراء سلوك الأب الفظ والجذاب في الوقت نفسه، وابنه التي تعيش معه في نفس الشقة • ولكنها مصابه بحساسية زائدة تجاه الآخرين • وبرغم المحاولات التي يبذلها الراوي من خلال الحوار والتجسس لكي يعرف على حقيقة الدوافع التي تشكل كيان الشخصيتين وسلوكهما ، فإن كل محاولاته تبوء بالفشل • فالأقنعة الخارجية التي وضعتها الشخصيات كانت أقوى وأصلب من أن تخترقها أية محاولة • والعجيب أن ساروت لا تكتفي بتمزيق قناعي الأب والابنة ولكنها تعامل الراوي بنفس المعاملة لأنه هو الآخر يرتدى قناعاً من صنعه مثل بقية البشر • أي أنها تؤكد أنه حتى الأشخاص الذين يزعمون تمزيق أقنعة الآخرين ، يتخذون بدورهم من هذا الزعم قناعاً يختفون خلفه • ولا تدعى ساروت أن فيها الروائي قادر على تمزيق الأقنعة • ولكنه مجرد محاولة لها حدودها التي لا تستطيع أن تتخطاها •

في رواية « مارترو » التي كتبتها ساروت عام ١٩٥٣ نجد محاولة أخرى لاستكشاف آفاق جديدة للرواية السيكولوجية • فالراوي يعبر عن استجاباته العاطفية تجاه مارترو • هذه الاستجابات لا تلقى ترحيباً من عمه الذي يزخر عقله بالشك والريبة • بينما عمه الراوي

تقاوم هذا الميل العاطفى ، ربما لأغراضها الجنسية الخفية . وينجح العم فى تحطيم العلاقة بين الرجل ومارتيرو ، ولكنه يفشل فى تمزيق القناع الذى يخفى الرجل خلفه حقيقة شخصيته . ومن خلال هذا الصراع الغامض ، تلجأ ساروت الى بلورة الدوافع الخفية والأفكار الصامتة واللمحات الجانبية التى تشكل البناء الحقيقى للرواية . فالانفعالات والانعكاسات والخواطر والهواجس تزيد فى الأهمية عن الأحداث والمواقف والشخصيات والحبكة الروائية ذاتها . ولعل هذه الظاهرة كانت ضارة بالبناء الدرامى للرواية لأنها أحالت السرد الى وصف استراتيجى لداخل الشخصيات ، وبذلك أعاقت الأحداث والمواقف عن التطوير والنمو . ولكن ساروت تجنبت هذا الخطأ فى روايتها التالية « القبة السماوية » التى دعمت مكانتها كروائية عالمية معاصرة .

● القبة السماوية

تتحول الشخصيات فى رواية « القبة السماوية » الى تجسيد حى لعالم الوعى واللاوعى عندها . فكل يتخاطب بضمير المتكلم المفرد ، وكل يدور فى دائرة ذاته الضيقة ، حتى يحدث تصادم يدفعه الى الاحتكاك والتعامل مع شخصية أخرى بحيث تطفو أفكاره وأحاسيسه على السطح فى دوامة فوارة بعد أن كانت كامنة فى الداخل . وتوزع ساروت الاحتكاكات بطول الرواية وعرضها حتى تصل الى القمة متمثلة فى الصراع الأبدى بين جيل الأبناء الثوريين

وسلطه الآباء المحافظين . وهذا الصراع يخضع لأحد هدفين : أما أنه من أجل الخروج من دائرة اجتماعية مرفوضة أو من أجمل الدخول في دائرة اجتماعية مرغوبة . ولذلك فالصراع الدرامي يسير في دوائر بعيدا عن الخط المستقيم أو المتعرج .

والبناء الدرامي ليس تقليديا لأنه لا يقوم على الانفعالات والأحاسيس التي تعتمل داخل الشخصيات عند ما تتصادم وتحتك . فالحوار يتدفق في سهولة ويسر على السطح . ولكن هناك في الخلفية من التوجس والقلق والتوتر والترقب والخوف والرغبة والأمل والألم ما يشكل دوامات عميقة تحت السطح الهادئ . وهذه الدوامات تطفو أحيانا فوق السطح على شكل خاطر مفاجئ يرد على بال الشخصية ، أو اقتراح سرعان ما يختفى ولا يتم ، أو تشبيه أو استعارة ناقصة ، أو كلمة غامضة لا معنى مباشر لها . . . الخ من هذه الأساليب السريالية التي تلمح إلى الصراع النفسي وشطحات اللاوعي دون التصريح المباشر بها .

والشخصية التي تستمع إلى مثل هذا الحوار ، نادرا ما تدرك الدوافع الخفية الكامنة وراءه . وبذلك يعجز الحوار السطحي المباشر على الربط بين الشخصيات التي تعيش بالتالي في عزلة تامة عن بعضها البعض . فكل شخصية تقوم بتلوين العالم كما تراه هي بصرف النظر عن رؤية الآخرين له ، وبذلك تختبئ وراء قناع يفصلها تماما عن الآخرين وبالتالي يتحول الكون إلى وجود عبثي غير معقول .

وروايات ساروت تمثل محاولة فنية جادة لمساعدة الناس على تلمس الطريق الذى ربما أدى فى النهاية الى الاتصال المباشر والسليم بينهم . وهى تستخدم أسلوبا فنيا يناسب هذا المضمون المعقد . فالجمل تستغل الايقاعات اللغوية لتجسيد هواجس الشخصية وصراعها دون التعبير عنها صراحة فى الحوار . وخاصة عند ما يمتزج الديالوج بالمونولوج ، الخارج بالداخل ، الواقع بالامل ، الحلم بالحقبة . ومن هنا نستطيع القول بأن ما نادت به ناتالى ساروت فى مقالاتها النقدية قد قامت بتطبيقه وتجسيده فى رواية « القبة السماوية » .

وفى عام ١٩٦٣ كتبت ناتالى ساروت رواية « الفاكهة الذهبية » وفيها سخرت من النقاد والمشتغلين بالادب عموما . فهى رواية بطلها روائى ألف رواية بنفس العنوان . ولكن شخصيات هذه الرواية كانت هزيلة ولم تصل الى الاتقان والنضوج اللذين لمسناهما فى « القبة السماوية » . ولولا روعة الأسلوب والصنعة لما قامت لهذه الرواية قائمة . ومع هذا نستطيع القول بأن انجاز ناتالى ساروت الروائى يؤكد أنه فى مقدور الأدب أن يستفيد من العلم ومن اكتشافاته الحديثة . فلا شك أن علم النفس قد طور الرواية العالمية الى حد كبير لدرجة أن شكلها يختلف كثيرا عن الأشكال التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر . وهذا يؤكد بدوره أن الانفصال بين الأدب والعلم ظاهرة مصطنعة وغير طبيعية لأن المعرفة الانسانية لا تتجزأ .

صامويل بيكيت
(١٩٠٦ - ٠٠٠٠٠٠)

صامويل بيكيت من أعلام الأدب العالمي
المعاصر الذين أثاروا ضجة كبيرة سواء في مجال
المسرح أو الرواية . ولذلك كان نصيبه
من هجوم النقاد أو تأييدهم كبيرا . وأدى
هذا إلى نشر مئات المقالات والدراسات
والكتب التي تتناول أدبه من نواح مختلفة
ومتعددة . وفي هذه الدراسة نتعرض
بالتحليل لأربعة نقاد تناولوا أدب بيكيت من
عدة زوايا . الدراسة الأولى للنقاد الأمريكي
كينيث ركسروث محرر الصفحة الأدبية في
جريدة سان فرانسيسكو كرونيكل ، والدراسة
الثانية للنقاد الفرنسي موريس بلانشو ،
والدراسة الثالثة لريموند فيدرمان أستاذ
الآداب الأجنبية بجامعة كاليفورنيا ، والدراسة
الرابعة لجاك جويشارنو أستاذ الأدب الفرنسي
بجامعة ييل الأمريكية .

يوضح الناقد الأمريكى كينيث ركسروث أن صامويل بيكيت لم يعرف الشهرة العالمية الا بعد عرض مسرحية « فى انتظار جودو » فى مطلع الستينات لدرجة أن الكاتب المسرحى الأمريكى تينيسى وليامز قال عنها انها أعظم مسرحية عرفها المسرح العالمى منذ مسرحية بيرانديللو « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » . ويعتقد ركسروث بدوره ان رواية « مولوى » لبكيت من أكثر الروايات دلالة من الناحية الفنية والفكرية منذ الحرب العالمية الثانية . ولعل المكانة الرفيعة التى احتلها بيكيت فى الأدب العالمى المعاصر ترجع الى أنه الأديب الذى ألقى بالقول الفصل فى قائمة الاتهام الطويلة للحضارة الصناعية والتجارية التى عانى منها عالمنا الأمريين . وهى القائمة التى بدأها بليك وهولدرلين وبودلير بحيث استمر الاتهام قائماً حتى عصر لورنس وسيلين وميللر وأرنو وجان جينيه .

وبذلك تكون الحضارة الغربية بكل دالاتها قد تكثفت وتبلورت أخيراً فى مسرحيات وروايات بيكيت الذى يعد الامتداد الحى والطبيعى لهؤلاء الذين سبقوه . ويبدو أنه لم توجد الحضارة التى هاجمها أحد أبنائها بالقسوة التى هاجم بها بيكيت الحضارة الغربية . ولعل قيمة هجوم بيكيت تتركز فى الأشكال الفنية المستحدثة التى اتخذها . فلم يلجأ بيكيت الى الهجوم المباشر أو الاصلاح الاجتماعى

بقدر ما ركز كل همه فى ابتكار أساليب فنية جديدة تجسد أفكاره ومفاهيمه المجردة . ومن هنا كان الأثر الفؤى الذى أحدثته أعمال بيكيت فى وجدان الجيل المعاصر . ولم يحاول بيكيت أن يعالج نفس المضامين التقليدية التى كتب عنها معاصروه أو من سبقوه مثل مآسى بنات الليل أو الهروب الى الجزر أو أدغال أفريقيا بل أحال أعماله الى صليب صلب عليه مآسى الحضارة الحديثة التى أفقدت الانسان كل أمل فى الحصول على الخلاص .

وكان أول عمل أدبى كتبه بيكيت عبارة عن قصيدة من ست صفحات بعنوان « برج الحظ » ونشرت فى باريس عام ١٩٣٠ . وفى هذه القصيدة عبر بيكيت عن حيرة الانسان فى مواجهة العدم والخلود ، وقال انه اذا كان الفيلسوف ديكارت قد فصل الروح عن المادة فكيف لعقل الانسان القاصر أن يدرك الخلود ، ذلك العالم الذى لا تسكنه سوى الأرواح ، بينما عقله تعود على ألا يرى أبعد من موطئ قدميه كنتيجة للحضارة المادية الرهيبة التى ضيقت عليه الخناق من كل جانب . ومن الواضح أن النعمة الرئيسية التى جسدها بيكيت فى قصيدته الأولى كانت النعمة التى سادت كل أعماله المسرحية والروائية فيما بعد بدون استثناء . ولعل عبثية الحضارة الغربية عند بيكيت ترجع الى عبثية الكون ، بمعنى أن الكون الرهيب الفسيح يظل لغزا محيرا أمام العقل القاصر للانسان مما يحيل حياته الى عبث فى عبث .

فى عام ١٩٣١ كتب بيكيت دراسه نقدية رائعه عن
مارسيل بروست ضمنها اتجاهاته هو شخصيا فى الروايه
والمسرح . وقال ان اللغة فى الأدب هى اساس علم الجمال
وأن الشكل هو التجسيد الملموس للمضمون وبدونه لا نقوم
للمضمون قائمة فنية . بل أن العالم كله لا يمكن ادراكه
الا من خلال الشكل . أى أن الشكل هو المعنى . ومن
الواضح أن آراء بيكيت تنتمى تماما الى المدرسة الحديثه
فى النقد ، وقد طبقها بالفعل فى أعماله الأدبية وخاصة
مسرحية « فى انتظار جودو » ورواية « مولوى » .
وحاول بيكيت أن يدلى بدلوه فى مجال الأدب
الاجتماعى فكتب رواية « ميرفى » التى نشرت فى لندن عام
١٩٣٨ وفى باريس ١٩٤٧ ولكنها لم تلق نجاحا مذكورا
لأنها خرجت عن الاتجاه الفنى الذى برع فيه بيكيت . فى
عام ١٩٥٣ نشر رواية « ماذا ؟ » التى يستقى مضمونها من
ايرلندا مسقط رأسه وفيها يبدو الاتجاه العبثى واضحا
بشكل ملفت للنظر لأول مرة . بعد ذلك كتب روايته
الشهيرة « مولوى » التى تدور حول حياة صحفيين يعيشان
فى عالم غريب لا يمت الى عالمنا بصلة من قريب أو بعيد .
فالشخصيات مثل الأطياف أو الأشباح بينما لا يحدث شيء
على الإطلاق .

● موريس بلانشو

ويركز الناقد الفرنسى موريس بلانشو فى دراسته
على الشكل الفنى فى روايات بيكيت ، فيقول اننا لا نعرف

من يكلم من أو من يتحرك أو لا يتحرك ، وماذا يحاول أن يقول • ولا ندرك أيضا الحدود الفاصلة بين المواقف والشخصيات • بل ان الاحداث لا تسير فى خط مستقيم أو متعرج يؤدى بنا الى نهاية محددة • فالرواية مزيج من الدوائر المفرغة والأصوات الثائرة والايقاعات الغامضة التى ليس لها بداية ولا نهاية • بل ان اللغة تتدفق بلا توقف وبدون لحظات صمت أو سكون ، وعند ما نتوقف فى نهاية الرواية نشعر أنها لم تتوقف فى ذهننا الحائر ، بل ندرك أن الكلام الذى دار فى الرواية لم يكن سوى الصمت بعينه • وهكذا تتلاشى الحدود بين الكلام والصمت بين الوجود والعدم ، بين المعنى واللا معنى • انها تجربة بلا نتائج ومع ذلك فانها تستمر من رواية الى أخرى دون توقف لكى تجسد الحياة التى ليس لها نتيجة سوى العدم •

ان بيكيت لا يكتب من أجل مقاييس جمالية مجردة، ولكنه يحاول أن يلج مع قرائه عالم المجهول الذى حير البشر منذ الأزل ويبدو أن حيرتهم ستستمر الى الأبد وربما يتساءل القراء لماذا يصر بيكيت على الكتابة طالما أنه لا يرى سوى العبث فى كل الأشياء بما فيها الكتابة نفسها ، ولكن يرد موريس بلانشو على ذلك بقوله ان المحاولة ما زالت هى المعنى الوحيد الذى يثبت وجود الانسان ، حتى ولو كانت محاولة محكوم عليها بالفشل مسبقا • فمثلا فى رواية « مولوى » نجد كلاما كثيرا ولكنه لا يفضى الى أى شئ ،

وكان الكلام أصبح هدفاً في حد ذاته بصرف النظر تماماً
عن المعنى .

وإذا كان بيكيت يركز الأضواء على المتشردين في
مسرحياته ورواياته فليس لأنه يريد معالجة الجانب
الاجتماعي مثل ديكنز مثلاً . ولكنه يرى أن مكانة الإنسان
في هذا الكون لا تزيد عن وضع المتشرد في المجتمع .
والمتشرد - دون شك - هو بطل ثلاثية بيكيت : « مولوى »
و « مالون يموت » « والذين لا اسم لهم » . ولذلك لا يبدو
المتشرد بالصورة التقليدية المعروفة عنه بقدر ما يظهر على
هيئة صوت أجش رتيب يتحدث في الكتب الثلاثة برغم
اختلاف العنوانين . والصوت غريب على آذان القارئ ،
كما لو كان صادراً من عالم الموت والعدم . وهو يتحدث
عن نفسه في المجلد الأول ويقول إن اسمه مولوى ، ولكنه
يسمى نفسه بعد ذلك أسماء أخرى . ولكننا نحس أن هذه
الأسماء هي مولوى نفسه ، لأن الصوت واحد ونغمته
واحدة ونظرة إلى الحياة لا تتغير .

وتتوالى الصور والشخصيات والمواقف يغطي
بعضها على بعض ، فإذا عاد بعضها إلى الظهور كان ذلك
في صورة لا تشبه الأولى إلا من بعيد . وهذه الشخصيات
كلها تتحرك في جو غامض مبهم كأنها في كابوس ثقيل
طويل لا تستطيع الاستيقاظ منه ويبلغ أسلوب بيكيت
قمة العبث في الجزء الأخير من الثلاثية « الذين لا اسم
لهم » . فنحن نقرأ الكتاب من أوله إلى آخره فلا نعرف

من هم ، ولا نذك شيئا محققا أو واضحا على وجه التحديد * ويعلق الناقد الفرنسي كلود مورياك في كتابه « اللا أدب المعاصر » الذي صدر في باريس عام ١٩٥٨ على الجزء الأخير من الثلاثية فيقول :

« في هذا الكتاب الثالث يتحدث نفس الصوت مرة أخرى ، ولكن من العالم الآخر أو العدم كما يقول بيكيت * الحديث يبدأ من الفراغ * من المتحدث ؟ من أين يتحدث ؟ متى بدأ الحديث ؟ لا أحد يدري * في الصفحات الأولى نشعر وكأن هذا الصوت سيكشف لنا عن حقيقة أمره ، وأنه سيقول لك بعد اللف والدوران من هو صاحبه ومن هو مالون أو مولوى ولكن توقعاتنا تصاب بخيبة أمل * ان بيكيت كاتب متعب لا يريح قارئه أبدا ، لا يكاد يمضي في الحديث حيناً حتى يستطرد في حكايات وذكريات واكتشافات وأكاذيب عن نفسه حتى يدرك القارئ السأم والسقط ، وقد صدق أندريه ماريسل حين قال : « يبدو لنا أن الهدف الرئيسي لصامويل بيكيت هو كتابة الكتاب الذي لا يكتب ، بمعنى آخر الكتاب الذي لا يمكن كتابته * انها محاولة لتحقيق المستحيل ، وهي مأساة فشل لا مفر منه : أكوام من الحطب تحترق وتملأ الجو دخانا في أرض غامضة مجهولة » *

في نهاية الكتاب يختم بيكيت الثلاثية بفقرة تعبر عن منهجه الروائي والمسرحي بصفة عامة فيقول :

« لا فائدة من أن يقص الانسان على نفسه أقاصيص

تزجيه لفراغ الزمن ، ان الحكايات لا تدع الوقت يمر . .
لا شيء يمر أو ينتهى ، ولا بأس بذلك ، فهذا هو حال
الدنيا : يقص الانسان على نفسه حكايات ، ثم يحكى
لنفسه ما يريد ، وبينما الانسان يحكى تفقد الحكايات
صفتها مع أنها ما زالت كذلك ، بمعنى آخر لم ولن توجد
أية حكايات وانما كتب على الانسان أن يحكى ما شاء بقدر
ما تسعفه ذاكرته » .

ويعلق اندريه ماريسل على منهج بيكيت هذا فيقول
انه ضرب المثل الأعلى فى الجرأة والشجاعة بالنسبة للأدباء
الذين أحدثوا ثورة حقيقية فى تاريخ الأدب الانسانى ،
ولكن يجب أن نلاحظ أن جهودهم الثورية انتهت الى عكس
ما أرادوا . فقد أكدت سلامة الأسس التقليدية الانسانية
والفنية التى سار عليها الناس منذ فجر الحضارة
الانسانية .

● ريموند فيدرمان

أما الناقد فيدرمان أستاذ الآداب الأجنبية بجامعة
كاليفورنيا فيعلق على أعمال بيكيت الأدبية بأنها أشبه
بالألغاز التى ليس لها أية حلول ، أو بالأسئلة التى لا جواب
لها . وهو يشعر أنه غير مكلف بالرد عليها . وفى الحالات
التى يتكلف فيها عناء الرد ، فإن هذا الرد يجىء أكثر غموضا
من السؤال نفسه ويخلق لنا مشكلة أخرى . وبصفة عامة

فإن شخصيات بيكيت تبدو في ظاهرها كالمجانين أو المشعوذين ، ولكنها شريرة كذلك . إنها مخلوقات مفزعة تدور في أذهانها أفكار مخيفة انهم أناس قدموا من عالم لا نعرف عنه شيئا . وكأن قمة المعرفة عند بيكيت هي ألا نعرف شيئا على الإطلاق . ويستشهد ريموند فيدرمان بقول زميله الناقد ملفين فريدمان في كتابه عن روايات صامويل بيكيت « هذا خليط من جيمس جويس ومارسيل بروست وأشياء أخرى لا أعرفها » .

وروايات صامويل بيكيت تتحدى التصنيف تحت أى بند ، فالشكل لم يرد من قبل على ذهن ناقد أو روائي ، واللغة زاخرة بالخداع والتضليل وليست هناك وحدة عضوية تمكن القارئ من الحصول على تفسير متسق للأحداث والمواقف الغامضة والمبهمة والمتناقضة . وقاء تكثفت هذه التناقضات والألغاز في روايته الغريبة « هكذا الوجود » التي نشرت عام ١٩٦١ ، والتي يشترط في الناقد أو القارئ الذي يقرأها ألا يتوقع أى شكل متعارف عليه . إنها تبدو كبحر متلاطم من الكلمات التي لا رأس لها ولا ذنب ، والتي لا يمكن فهمها إلا في ضوء الاتجاهات العبثية التي سادت أعمال بيكيت السابقة . ولكن العبث عند بيكيت لا يهبط أبدا إلى مستوى اللا معنى . أى أنه لا بد للقارئ أن يخرج من رواياته بمعنى أو بآخر . فقد يختلف المعنى من قارئ إلى آخر اختلافا جذريا يبلغ حد التناقض ، ومع ذلك يظل معنى في نهاية الأمر .

ومن الواضح أن بيكيت لا يهتم بالحكاية أو الحكمة أو البداية أو النهاية ، فروايتة « هكذا الوجود » تخلو تماما من هذه العناصر برغم تقسيمها الى ثلاثة أجزاء محددة هى « قبل بيم - مع بيم - بعد بيم » . ولكن هذه الأجزاء يمكن أن تضاف اليها أجزاء أخرى وهكذا الى ما لا نهاية . . بل اننا لا نعرف تماما بماذا يوحى الراوى المجهول الينا ؟ ويمكن الابتداء فى قراءة الرواية من أية صفحة ، وقراءة الصفحة من أسفل الى أعلى . ولذلك يمكن بحق ان نطلق على رواية « هكذا الوجود » قصة الرواية الضد أو اللا رواية التى يحاول فيها بيكيت أن يجد معادلا موضوعيا لكل الألغاز والأسئلة والتناقضات التى تحير عقل الانسان منذ الأزل والى الأبد . ولكنه لا يفترض الحلول السهلة التقليدية بل يجعل من رواياته ومسرحياته بابا ماديا ملموسا يدخل منه القارئ أو المتفرج لكى يقترب أكثر فأكثر من هذا الوجود الغامض المحير .

● جاك جويشارنو

أما جاك جويشارنو أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة ييل الأمريكية فيركز فى دراسته على مسرح بيكيت ويؤكد أنه على الرغم من النجاح الذى أحرزه كل من جيته وآداموف وأونيسكو وجان توتير وآرابال فان صامويل بيكيت يعد رائد مسرح العبث دون منازع . فلقد توقع له النقاد أفول نجمه كرواى فى مطلع الخمسينيات ، ولكنهم فوجئوا فى

موسم ١٩٥٢ - ١٩٥٣ به وهو يقدم أول مسرحية له « فى انتظار جودو » واذ بها تصبح حديث الدوائر المسرحية فى العالم أجمع .

ولعل أهمية « فى انتظار جودو » ترجع الى أنها من خلال معالجتها لمأساة انسان عصرنا الضائع تحاول اختراق حاجز الزمن لكى تبلور الانسان وموقفه من الكون بصفة عامة . وقد تمكن بيكيت من ابتكار لغة درامية جديدة وضعت حدا للغة التقليدية التى سادت مسرحيات الواقعية الطبيعية أو التعبيرات الجاهزة التى سادت المسرح الشعري . فكان هدف بيكيت الخروج من كل هذه القوالب المستهلكة لكى يصل الى جوهر الانسان الذى لا يتأثر باختلاف الزمان أو المكان . ولذلك تفادى بيكيت فى مسرحية « فى انتظار جودو » الحدود التقليدية وابتكر فلسفة درامية جديدة دون أن يقع فى خطأ التجريدات الفلسفية .

ومسرحية « فى انتظار جودو » من طراز رمزي جديد زاخر بالعناصر السيكلولوجية والميتافيزيقية والشعرية المكثفة التى تحيل لغة النثر الى تراكيب ايحائية لها من المعانى والظلال ما يتعدى حدود التعبير المباشر بمسافات شاسعة . والشخصيات ليست مجرد تجسيد للآراء أو الخيالات التى غالبا ما يضمنها الكتاب مسرحياتهم . فلا تستطيع القول بأن فلاديمير يجسد حياة الروح المتطلعة الى رؤية الجلالة العليا أو أن استراجون مجرد تجسيد للجوع

المادى • فانهما شخصيتان تعيشان فى العالم البائس الخاص
بهما بكل الألم والمعاناة وتحملان داخلهما كل المعانى التى
تحتشد بها المسرحية • وهذه المعانى لا تقتصر على حدود
المسرحية المؤقتة بل تحطمها لتنتقل الى آفاق الانسانية
الرحبة التى لا تعترف بقيود المادة القاتلة •

وعلى الرغم من أن الشخصيات والأشياء قد تحمل
فى طياتها رموزا مثل الشجرة والقبعات والأحذية والجزر
والفجل ، ولكن هذه الرموز ليست هدفا فى حد ذاتها لأنه
من المتعذر الفصل بين الواقعى والرمزى ، بين المجهس
والمجرد ، بين الشكل والمضمون ، بين التعبير والفكرة •
ولذلك فالمسرحية لا تنتمى الى مسرح الأفكار برغم الفلسفة
التي تغطي على الحوار الدائر بين فلاديمير واستراجون •
بل أن ما ينطقان به يظل على غموضه المثير الذى ينتقل من
فوره الى آفاق الشعر فليس ثمة مجهود لاقحام الأفكار
والذكريات والأحاسيس والانطباعات ، فهو مجرد تكثيف
للبحث عن منطق جديد يمنح للأشياء والموجودات معنى
متسقاً • والاثارة التى يشعر بها المتفرج لا تنبع من المنطق
ذاته بقدر ما يتسبب فيها البحث عنه • والأفكار والذكريات
والأحاسيس تتسهم بالغموض لأن المقصود منها أساسا ذلك
المفعول الدرامى السجري ، وليس مجرد الصراع الواضح
المحدد بين الأفكار كما نجد فى مسرحيات جيروودو وأنوى
وسارتر •

والناقد الذى يستطيع معالجة « فى انتظار جودو »
فى موضوعية على أساس انها انجاز فنى كبير ، يمكنه القول
بأنه تمكن من الالمام بمسرح بيكيت بصفة عامة . فمعظم
أعماله المسرحية بعد ذلك مجرد تنويعات على التكوينات
الدرامية التى وردت فى مسرحيته الأولى . وهذا ينطبق
على مسرحية « نهاية اللعبة » ومسرحيته الضامته
(بانتومايم) : « فصل مسرحى بدون كلام » ، ومسرحيته
التي كتبها للاذاعة « جميع الذين يتساقطون » ، ومسرحيته
التي كتبت ليمثلها ممثل واحد (مونودراما) : « آخر
شريط تسجيل لكراب » . ولكن هذه الأعمال لا ترقى الى
خصوصية « فى انتظار جودو » وحضورها المسرحى البديع
ومع ذلك فكل مسرحياته تتميز بوحدة التعبير الدرامى الذى
يطوع اللغة لكي تتحول الى أداة مركبة تحتوى بين أبعادها
رؤية عريضة وشاملة للحياة .

ويتميز بيكيت بحس مسرحى عميق يجعلنا نشعر
بشخصياته وكأنها تعيش فى المكان المناسب لها والذى
لا يمكن أن ينفصل منها . فالمسرح ليس تقليداً للحياة ،
بل على العكس فان الحياة أحيانا تتحول الى تقليد للمسرح .
فنجد « هام » مثلاً فى مسرحية « نهاية اللعبة » وهو
يحول حياته الفعلية الى دور مسرحى يمثل فيه أمام الآخرين
وكله وعى بالاسلوب الذى يخرج به نبراته والحركات التى
يتقمصها جسمه . . كذلك فى مسرحية « آخر شريط
تسجيل لكراب » يسجل البطل تاريخ حياته على شريط

تسجيل ثم يعيد الاستمتاع اليه مرات ومرات وكأنه يرى فيه حياته التي لم يستطع أن يحققها في الواقع . ويبدو أن شخصيات بيكيت لم تعد تجد خلاصا الا في السرد والحديث والحوار ، أما العمل الايجابي فقد فقد كل دلالة له .

والحياة في نظر بيكيت ليست سوى كوميديا تتلاعب فيها الشخصيات بالقفشات والألغاز والأسئلة بل وبالنكات السخيفة . ولذلك فالعنصر المأساوي ليس بالرهبة التي فتخيلها . وبرغم العبث الذي يسود منطق الأشياء ، هذا اذا كان لها منطق أساسيا ، فعلى الانسان أن يبحث عنه ، ولا يهم اذا وجدته أو خاب مسعاه في نهاية الأمر ، فيكفيه شرف المحاولة حتى يثبت وجوده .

البرتو مورافيا
(١٩٠٧ - ٢٠٠٠)

البرتو مورافيا هو - دون منازع - عميد الرواية الإيطالية المعاصرة • وجميع الروائيين الشباب ينظرون اليه على أنه المدرسة الروائية التي نشأوا منها جميعا • وينتمى مورافيا الى جيل الروائيين الذي ترعرع فى ظل الحكم الفاشى • ولكنه أعظم رواد هذا الجيل من أمثال سيلونى ، وإيليو فيستورينى ، وسيزارى بافيزى ، وفيتاليانو برانكاتى ، وكارلو ليفى ، وماريو سولداتى وغيرهم فلقد استطاع مورافيا أن يغطى معظم أبعاد الحياة فى إيطاليا المعاصرة ، وفى الوقت نفسه لم ينس حرفة فنه • وبذلك يكون قد جمع بين الفكر والفن •

ومن الواضح ان الفكر والفن عند مورافيا ، وجهان لعملة واحدة . ففي اللحظة التي تطرأ فيها على باله فكرة اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ، فان الشكل الفني يتقمصها في الحال ولا ينفصل عنها بعد ذلك . وهذه الموهبة الفذة لم تبدأ عنده بعد المران الطويل على ممارسة الكتابة الروائية ، بل بدأت مع سننى مراهقته ومع أول رواية كتبها بعنوان « العاهر المنهكة » عند ما كان يناهز السادسة عشرة من عمره . ونشرت في مجلة فرنسية عام ١٩٢٧ وكان هدف هذه المجلة هو تقديم أعظم ما ينتجه الأدب الأوروبي في ذلك الوقت . وفي هذه الرواية نلاحظ النغمة الرئيسية التي برزت في معظم روايات مورافيا فيما بعد ، وهي النغمة التي تبلور مأساة الانسان في مواجهة الضرورات الاقتصادية لدرجة أنها تجبره على أن يبيع جسده وروحه في نهاية الأمر من أجل اشباع هذه الاحتياجات الملحة . فالانسان في نظر مورافيا ليس بطلا دائما ، بل هو ضحية في معظم الأحيان .

واذا كان الجنس يلعب دورا كبيرا في روايات مورافيا ، فان هذا يرجع الى نوعية هذه العلاقة الحساسة التي تتعري فيها النفوس من كل زيف اجتماعي ، ويبدو فيها الانسان على حقيقته دون زخارف أو أقنعة . وأحسن محك لاختبار الكيان الاجتماعي وقيمه السائدة على الطبيعة هو في الكيفية التي يمارس بها أفراد المجتمع علاقاتهم الجنسية . والمجتمع الذي يحاول تجاهل مثل هذه العلاقات

على أساس أنها أشياء من العار التحدث عنها أو دراستها موضوعيا ، مجتمع متخلف ومنحل ومريض فكريا . وبالطبع فإن هناك فارقا بين الأدب الانساني الراقى الذى يعالج الجنس بموضوعية وتجرد كاملين ، وبين الأدب التجارى الرخيص الذى يهدف أساسا الى الاثارة الحيوانية . فهذا النوع الأخير من الأدب لا يبتعد كثيرا عن الدعسارة أو القوادة . وبرغم أن أدب مورافيا يعالج الجنس والدعارة، إلا أن أحدا لا يستطيع أن يتهمة بالبورنوجرافية ، لأن هدفه هو المزيد من المعرفة الموضوعية بالكون والأحياء وليس الاثارة الرخيصة المؤقتة . وأيضا فإن مورافيا لا يركز على التفاصيل الدقيقة فى العلاقة الجنسية ، بل تظل هذه العلاقة فى الخلفية ، ولا نرى سوى آثارها على تفكير الشخصيات وسلوكها . وعلى هذا سيصاب قارئ التسلية بخيبة أمل عندما يجد أن كمية الجنس المباشرة فى روايات مورافيا وقصصه القصيرة تقل كثيرا عن نظرائه الذين يعالجون نفس المضمون .

● قيمة الانسان فى حد ذاته

ويصر مورافيا على أن أصل كل الشرور يكمن فى النظر الى الانسان على أنه مجرد وسيلة الى غاية ، وليس قيمة فى حد ذاته . ولعل ايمان مورافيا بهذا يعود الى معاصرته لأهوال الفاشية فى وطنه ، وهى المذهب الذى أفقد الانسان كل قيمة ذاتية له ، وأحاله الى مجرد

أداة مؤقتة في يد الحاكم ، تنتهي قيمتها بإداء الغرض منها . ولأن الفاشية كانت عدو الانسان ، فانها أيضا كانت عدو الفن . وعلى الفن أن يحارب الفاشية ، لأنه اذا لم يقض عليها فانها ستتقضى عليه في نهاية الأمر . وكخطوة على هذا الطريق الشائك نشر مورافيا روايته الشهيرة « زمن اللامبالاة » عام ١٩٢٨ ، والتي حازت شعبية ساحقة . فقد رثى فيها للسعادة التي ضاعت من على الوجوه ، وأصبح كل شيء باهتا لا معنى له ، وأصبح الانسان مخيرا بين الموت واللامبالاة ، ولأن الانسان ما زال يحب الحياة فقد فضل اللامبالاة على الموت ، وإن كانت اللامبالاة مأساة لا تقل في فظاعتها عن الموت إن لم تزد عنه . وبالطبع فقد صودرت النسخ المتبقية من الطبعة الأولى ، وصدر أمر بعدم ذكر اسم البرتو مورافيا في الاذاعة والصحف والمجلات وسائر وسائل الاعلام .

ورواية مورافيا التالية « طموح لا محل له » التي نشرت عام ١٩٣٥ ، تجاهلها النقاد تماما ، ولم يتعرض لها أحد حتى بالعرض المباشر على صفحات الصحف ، خوفا من البطش السياسي المتربص بهم في كل مكان . كل هذا برغم أن مورافيا نشرها تحت اسم مستعار هو « بيسيودو » ، ولكن الخوف كان يسرى في عروق الجميع ، فلزموا الصمت المطبق وآثروا السلامة . ولم يطق مورافيا هذا المناخ المريض الذي يجمع بين الرهبة والكتابة ، فشد الرجال إلى المكسيك والولايات

المتحدة والصين في فترة الثلاثينات التي شهدت مرحلة جديدة في أدبه . فقد هجر الواقعية النقدية المباشرة الى أساليب فنية تعتمد على التلميح دون التصريح ، وعلى التجسيد دون التجريد ، وعلى التصوير دون التقرير . ولا يعنى هذا أنه هجر معالجة المجتمع المعاصر ، ولكنه يعنى أن المعالجة أصبحت أكثر فنية . وكان هذا أيضا الاتجاه الذي سلكه زملاء مورافيا في الالتجاء الى الخيال والأسطورة والتصوف ، ولكن مورافيا فضل الأسلوب السيريالي والساخر الذي غير كتاباته في الثلاثينات وخاصة روايته « الوباء » التي لم تتعد مرحلة التجريب الى درجة النضج الكافي .

ولم تكن معاناة مورافيا تحت حكم موسسوليني بالشىء الشاذ . لأنه حكم عانى منه كل أبناء جيله . ولكن الشىء المميز لهذه المعاناة تمثل فى الحساسية الخلاقة فنيا تجاه هذا الارهاب الفاشى . فقد ولد مورافيا فى روما عام ١٩٠٧ وأصيب فى طفولته المبكرة بمرض فى العظام أقعده فى مصحة ملازما للفراش لمدة طويلة ، ثم سار على عكازين بعد خروجه منها ، وحتى الآن فإنه يستخدم عصا يتوكأ عليها فى غدواته وروحاته . وكنوع من التعويض الخلاق ، استخدم من مرضه مادة خصبة لفنه عندما كتب رواية « شتاء الصبى المريض » عام ١٩٣٠ ولعل أقسى تجربة مر بها تحت حكم موسوليني ، كانت عندما حاول الهروب جنوبا من روما الى نابولى التي

أحتلتها قوات الحلفاء عام ١٩٤٣ ، وحوصر في الطريق مما اضطره الى الاختباء هو وزوجته تسعة شهور في مقر ريفي مهجور مع بعض الرعاة . وبرغم أنه عانى في هذه الفترة من الملل والكسل والضياع ، الا أنه لم يترك التجربة تمر دون الاستفادة بها فنيا ، فكتب بعدها بأربعة عشر سنة أنضج رواياته « امرأتان » .

● التأليف الروائي الخلاق

وتهل مرحلة التأليف الروائي الخلاق والمتصل مع بداية الأربعينيات ، عندما كتب مورافيا روايته القصيرة « ثوب الحفل الساهر » عام ١٩٤١ ، ثم رواية « أجوستينو » بعدها بثلاث سنوات . وبقدوم الربيع وقوات الحلفاء عام ١٩٤٤ تتابعت الروايات ، فكتب « امرأة من روما » عام ١٩٤٧ ، ثم رواية « لوكا » ١٩٤٨ والتي نشرت فيما بعد مع « أجوستينو » في كتاب واحد بالانجليزية تحت عنوان « المراهقان » . ثم « زواج الحب » عام ١٩٤٩ ، ثم « الملتزم » عام ١٩٥٠ ، وبعدها « شبح عند الظهيرة » عام ١٩٥٤ . وما زال مورافيا قادرا على العطاء حتى الآن . وفي هذه الروايات مجتمعة يبلور لنا مورافيا فنيا نظرتة الى الطبيعة البشرية والتجربة الانسانية التي تشكل مصير الانسان سواء بالسلب أو بالإيجاب . انه عالم مورافيا بكل خيره وشره .

وبالإضافة الى الجنس ، فان التنوعية الهامة التالية
فى روايات مورافيا تتمثل فى المال • فهناك ثمة ارتباط
قوى وعضوى بين الجنس والمال • فالجنس لا يمكن أن
يمارس بمعزل عن المال كما يحدث فى الروايات الرومانسية
الهروبية • فقد تضطر المرأة الى ممارسة الحب مع رجل
لا تحبه لأنها تنتظر العائد الاقتصادى الذى سيأتى بعد
هذه المهمة الثقيلة • ولا يسأم مورافيا من معالجة هذه
التنوعية فى معظم رواياته • وهذا الاتجاه يرتبط بصورة
وثيقة بمنهج الروائى نفسه اذ يصرح ذات مرة لمراسل
« النيويورك تايمز » بقوله :

« أنا لا أثق كثيرا فى الروائى الذى يتكلم عن أشياء
كثيرة جدا فى رواياته • وأنا أقصد بهذا الروائى الذى
يحاول عزف نغمات متعددة الى حد كبير • لأن نغمة واحدة
خصبة تكفى • ولعل أعظم الكتاب مثل أعظم الموسيقيين،
يكررون أنفسهم كثيرا • فالنغمة المفضلة لديهم لا تلبث
أن تفرض نفسها عليهم وسرعان ما يرضخون لها راضين
قانعين • ولذلك فانهم يظلون يكتبون نفس الكتاب
تقريبا • بمعنى أنهم يصرون على الوصول الى التعبير
الناضج المتكامل للقضية الانسانية التى شغلت تفكيرهم
ووجدانهم منذ أن وعوا وادركوا هذا الكون » •

ومع الجنس والاقتصاد ، تدخل السياسة طرفا ثالثا
ولكنه طرف هامشى يقتصر دوره على لعب النغمة الجانبية •

ففي رواية « امرأة من روما » نتتبع الصراع بين النظام
الفاشي والجمعيات السرية المناوئة له . ولكن تبدو التنويع
السياسية دخيلة على البناء الدرامي للرواية والذي يتمثل
في الحياة الجنسية التي تعيشها البطلة . وفي مقالة لمورافيا
عام ١٩٥٤ اعترف أن هذه التنويع السياسية قد أقحمت
نفسها عليه أثناء كتابة الرواية ولم يستطع مقاومتها
وخاصة أن السياسة فرضت صراعاتها على معظم كتاب
تلك المرحلة . ويقول باولو ميلانو - زميل مورافيا - أن
مورافيا لا يثق بطبيعته بالسياسة والسياسيين ، بل أنه
لا يهتم كثيرا بالتاريخ كحركة عامة ، فاهتمامه ينصب
على الانسان كقيمة في حد ذاته ، وليس على الأحداث
التاريخية كوقائع مجردة وعامة لا تنظر الى الانسان
في خصوصيته .

● من السياسة الى الجنس

وهذا يفسر لنا التحول السريع الذي يطرأ على
الأحداث والمواقف في روايات مورافيا من السياسة
الى الجنس . ففي رواية « شهر العسل المرير » عام
١٩٥١ يلعب الكفاح السياسي دورا كبيرا ومع ذلك فالنغمة
المسيطرة تظل متمثلة في الجنس بكل حساسيته وصراعاته
بل أن مورافيا يوضح في رواية « الملتزم » أن الحياة
الجنسية الصحيحة والسليمة لابد وأن تؤدي الى حياة
سياسية صحيحة وسليمة أيضا . فالجنس - في نظر

مورافيا - أساس كل السلوك والتفكير الانساني . ولذلك
يربط في هذه الرواية بين المذهب الفاشي والشيذوذ
الجنسى ، فكلا الاثنين من الامراض التى أصيبت بها
البشرية فى عقلها وجسدها . وأيضا فى رواية « صورة
لماكيا فيلى » التى كتبها عام ١٩٥٠ يؤكد مورافيا أن الأفكار
السياسية الشاذة التى انتابت ماكيا فيلى كانت نتيجة
طبيعية للمضاياع الجنسية الذى عاناه ماكيا فيلى فى صباه
وشبابه .

ويربط مورافيا بين الصداقة والجنس ، فيقول
ان نوعية الصداقة بين رجل وآخر تتشكل طبقا لنفس
الاتجاه كما نجد فى « حكايات من روما » . فالجنس لا يحكم
العلاقة بين الذكر والأنثى ، ولكنه يتحكم أيضا فى علاقة
الرجل بالرجل ، والمرأة بالمرأة ، والأم بالأبنة أو بالأبن
منذما نجد فى « أجوستينو » و « وزمن اللامبالاة » . حتى
علاقة الأخت بأخيها تتأثر بمفهوم الجنس عند مورافيا .
ولا يعنى هذا بالطبع أنهم يمارسون الجنس مع بعضهم
اللبعض ، ولكنه يعنى أن النظرة والسلوك يتشكلان
طبقا لهذا المفهوم . فمثلا نجد « أجوستينو » ينظر الى أمه
على أنها مجرد امرأة لها نفس الاحتياجات الجنسية
مثل جميع النساء ، ولا يؤثر هذا الاكتشاف على تفكيره
المراهق بحيث يحتقر أمه بل ينظر الى الأمر نظرة طبيعية
وخالية تماما من عنصر الصدمة الذى غالبا ما تعقبه
العقد النفسية المبكرة .

● مزج الكوميديا بالتراجيديا

ولعل من أبرز السمات في أدب مورافيا القصصى ذلك المزج بين الكوميديا والتراجيديا . فهو يرى أن الحياة بكل تناقضاتها وتعقيداتها وصراعاتها لا تحتل التصنيف المتعسف الذى يفرض على الكاتب أن يختار بين الكوميديا أو التراجيديا ولا يسمح له بالجمع بينهما . فهو يحول قلمه الى عدسة سينمائية تلتقط فى طريقها كل ما يساعد على اقامة البناء الدرامى لروايته ، ولا يهم اذا كانت ما تلتقطه كوميديا أو تراجيديا ، ولكن المهم ان له وظيفة درامية لا بد أن يقوم بها . ونظرا لهذه التلقائية الطبيعية التى تتوالى بها المواقف والمناظر أمام ناظرينا ، فان مثل هذه اللقطات تظل حية فى ذاكرتنا مدة طويلة ، وغالبا ما تذكرنا بالرواية ككل . لأننا رأيناها رأى العين ولم نقرأ عنها فقط ، أى أننا نستعيد الناس والأماكن وليست الصفحات والكلمات . ولذلك تغلب المسحة المسرحية أو الدرامية على معظم رواياته . فالحياة كلها هى مسرحه .

وقد تعود الايطاليون - لمدة تزيد عن ربع قرن - الحديث عن « روما مورافيا » تلك المدينة المزدهمة الصاخبة اللاهثة ، المعاصرة ، الميكانيكية ، التى لا تعرف سوى المقابلات العابرة ، والعلاقات الطارئة ، والحفلات الصاخبة انها روما مختلفة تماما عن تلك التى ورد ذكرها فى الأدب الايطالى السابق على مورافيا . فلم تعد هناك بطولات

وتضحيات وأساطير ورومانسيات ، وأشعار وآثار تحكى
الأمجاد الغابرة . ولا شك فقد نجح مورافيا فى خلق
عالم خاص بفنه الروائى ، وهذا العالم أطلق عليه
اسم : روما . وهى مدينة من خلق مورافيا قبل أن
تكون روما الحقيقية الفعلية ، مما دعا بعض النقاد من
أمثال جيوزيبى بورجيزى أن يهاجم الاتجاه الذى يقول
أن روايات مورافيا صورة فوتوغرافية للحياة فى روما
المعاصرة ، فيقول عام ١٩٢٩ عن رواية « زمن اللامبالاة »
اننا لا نجد فيها شيئا تقريبا من روما . فالمنظر العام
يتكون من أضواء وظلال وستائر كما نجد تماما فى الاخراج
السينمائى . وهذا ليس عيبا فى الفن الروائى الناضج
الذى يجب ألا يقنع بالتقليد المباشر للمجتمع والا تحول
الى صورة باهتة ونسخة مكررة لذلك المجتمع .

وعندما منح مورافيا جائزة مارزوتو للرواية عام
١٩٥٤ ، جاء فى أسباب منحه اياها انه « آخر جولدونى
انجبتة ايطاليا » والاشارة هنا الى الكاتب المسرحى
الذى عاش فى فينيسيا فى القرن الثامن عشر وألف العديد
من الكوميديات التى تدور حول السلوك الانسانى بكل
سلبياته وصفاته . ولا شك فان مورافيا امتداد حى
للتقاليد الأدبية والفنية الايطالية التى بدأت ببوكاتشيو
وماكيافيللى وأريستو وماتزونى وغيرهم من الذين منحوا
الأدب الايطالى الكلاسيكى سماته المتميزة . ولكن مورافيا
يقرب أكثر من جولدونى وخاصة فى كوميديا المواقف

التي تتكشف عن سخرية لاذعة تعرى النفس البشرية
بقدر الامكان . فيرسم مورافيا دخول الشخصيات وخروجها
من الموقف ، والمواجهات المفاجئة بين الشخصيات ،
والتلصص الخفى والاختباء فى الدواليب - كل هذه
الحيل والأدوات والألاعيب التي تميز الفارص التقليدى عند
جولدنوى ، نجدها بحذافيرها فى عالم مورافيا الروائى
الذى يقترب فى كثير من الأحيان من العالم المسرحى
بكل مواقفه وأحداثه وشخصياته وحواره .

وأروع ما يقابله القارئ فى روايات مورافيا ، تلك
الفرحة بالحياة . فكل الشخصيات واعية تماما بأبعاد
وجودها داخل المجتمع ، وتحاول جاهدة أن تحقق وجودها
بطريقة أو بأخرى . ولعل الجنس يعد أحد
التنويكات التي تلجأ اليها الشخصيات لتحقيق وجودها .
ولأنه متاح للجميع - الى حد ما - فيبدو انه الوسيلة الميسرة
لذلك برغم العقبات التي تعوقه فى كثير من الأحيان . ولقد
حرص مورافيا على تعرية الحياة والموت من المخاوف التي
تحيط بهما ، وتجعل الانسان غير قادر على تحقيق وجوده .
فهما - فى نظره - ليسا سوى الوجود والعدم ، وعلى
الإنسان أن يختار بينهما بطريقته الخاصة . والجنس
هو أهم صور مقاومة العدم ، لأنه يهدف أساسا الى استمرار
الأجيال ، واذا كانت اللذة احدى مغرياته ، الا أنها
لمحة عابرة ويتبقى بعد ذلك قدرة الانسانية على التجدد
والاستمرار .

من هنا كانت الحيوية التي تزخر بها روايات مورافيا
بصفة عامة . فشخصياته تتصرف بتلقائية تتجلى
في العلاقات الجنسية المتنوعة . وبرغم سيطرة نغمة
الجنس على المواقف والأحداث . إلا أن مورافيا يتخطى
منها مجرد قوة دافعة خفية تؤثر على سلوك الشخصيات
وتفكيرها ، ولذلك لا يمكن لنا أن نتهمه بالاثارة الجنسية
الرخيصة . ولعل اهتمامه الكبير بالبناء الدرامي والشكل
الجمالي لرواياته ، قد جنبه الوقوع في براثن الأسلوب
التقريرى الذى ربما أدى الى وقوعه ضحية للأدب الجنسى
الرخيص . فالفن العظيم قادر على الارتقاء بكل الرغبات
الجنسية والمشاعر البدائية الى آفاق سامية بعيدة عن عالم
الحيوان بكل بدائيته ووحشيته .

لورانس داريل
(١٩١٢ - ٠٠٠٠)

عندما يدخل لورانس داريل تراث الرواية العالمية بعد مائة عام مثلاً من الآن سيلاحظ نقاد الأجيل القادمة حقيقتين ملازميتين للفن الروائي عند داريل : الأولى تتمثل في خصوصية داريل وتنويعه الفكرى والفنى ، والحقيقة الثانية تبلور في أنه خلف خصوصيته وتنويعه تختفى نغمات رئيسية وخطوط ثابتة لا تتغير من رواية الى أخرى . ولذلك فعالم داريل الروائي يجمع داخله كل الاختلافات والتغيرات التي تطرأ على البشر ، وفي الوقت نفسه فإنه الروائي الذي يمكن القارئ من أن يتنبأ مستقبلاً ماذا ستكون عليه مضامينه الفكرية وأشكاله الفنية في أعماله الروائية التالية . وعلى الرغم من أن ما يقوّه

لا يتغير أساسا من عمل الى آخر ، وعلى الرغم
من أن استكشافه لطرق التعبير الفني عن الأفكار
ما زال محدودا إلا أن تمكنه من الشكل الفني
الذي يستخدمه يساعده على استغلال كل
إمكانياته بصرف النظر عن قدرته على تجريب
أشكال جديدة ومستحدثة مثلما يفعل أقرانه
ومعاصروه •

والتأكيد على التنوع الحصب عند داريل ليس من
قبيل السفسطة النقدية ، فهذه الخاصية نابعة أساسا
من المدى الواسع أو القطاع العريض الذي يغطيه فنه
الروائي دون الاعتماد على التصوير الفوتوغرافي المباشر
أو التقرير السطحي والمسطح وهو يطوع أشكاله في مرونة
درامية عجيبة من غير أن يهتم بتطبيق الأشكال الروائية
السائدة قبله • فعلى الرغم من احتقار الروائيين
الناضجين لروايات الاثارة ، نجده يكتبها دون خجل
كما في رواية « نسور فوق الصرب » على سبيل المثال •
ثم يترك الرواية الى الشعر فيكتب قصيدة معقدة قائمة
على مضمون مناجاة هاملت الشهيرة ، وقصيدة أخرى
تستوحى الفكرة التي أوردها الشاعر المعاصر دايلان
توماس في مواله المفضل : « موال اللورد الكريم نيلسون »
ثم يترك داريل الشعر ليكتب ثلاثية في أدب الرحلات
يمكن وصفها بأنها صور أو مناظر حية للحياة فوق

الجزء الأول بعنوان « صومعة بروسبيرو »
والثاني بعنوان « تأملات في فينوس حورية البحر » ،
والجزء الأخير بعنوان « الليمون المر » . ثم يقوم
داريل بتأليف عدة مسرحيات لم تلق نجاحا يذكر ،
فيكتب صورا روائية للحياة في لندن في الفترة
السابقة للحرب العالمية الثانية تحت عنوان « الكتاب
الأسود » .

هكذا يتنوع الانتاج الفنى لداريل فيكتب لقطات
كوميديّة عن المفارقات المضحكة التي تحدث لرجال
السلك الدبلوماسى فى كتابين : الأول « الروح
الدبلوماسية » والثانى « الشفة العليا المتصلبة » . وأيضا
يدخل ميدان النقد الأدبى فيكتب دراسة بعنوان « المفتاح
فى الشعر البريطانى الحديث » . ولكنه يبدو انه لم يجد
نفسه فى كل هذه الأعمال المتنوعة ، فيعود الى الرواية
التي بدأ بها حياته فيكتب رواية « قصر التيه المظلم »
التي وصفها داريل فى خطاب له الى الروائى الأمريكى
هنرى ميلر بأنها « دعوة أخلاقية لم تلبس ثوب الفن
الناضج واقتصر تشكيّلها على أسلوب القصة البوليسية ،
ويبدو ان كل انتاجه السابق كان مجرد معمل تجارب
لكى يخرج منه بروايته الكبيرة « رباعية الاسكندرية »
التي أفسحت له مكانا كبيرا على خريطة الرواية العالمية
المعاصرة . فهي دراسة فنية عميقة لحياة البطل وأصدقائه

ومن خلالها يتوغل داريل في العواطف والأفكار
والأحاسيس الانسانية العميقة *

❶ الانتاج الأدبي المتنوع

ولكن يبدو أن الانتاج الأدبي المتنوع كان يلح دائما
على وجدان داريل لدرجة ان منعه من أن يكون عاشقا
مخلصا لفن الرواية وخاصة بعد كتابة « رباعية
الاسكندرية » فيعود بعد ذلك الى كتابة الدراسات
عن فن العلاقات العامة ، والاشتغال كصحفي تزخرف أعمدة
الصحف بمقالاته ثم يكتب أبحاثا تتخذ مادتها من
محتويات الحثائب الديبلوماسية وأضاير وزارة الداخلية
وينشر أيضا خطابه المتبادلة مع هنري ميلر ، وبعض
خطابه الى صديقه الفريد بيرليز وكلها تدور حول
الفن الروائي عند ميلر * واشتغل أيضا مترجما
فترجم رواية « البابا جون » لايمانويل رويدس ، وعمل
كذلك في جمع المقالات ونشرها في كتب * هذا بالإضافة
الى عمله كرئيس تحرير لبعض المجلات الأدبية *

وبرغم هذا التنوع المتشعب الذي ربما قد يوحى
للقارئ بالتناقضات البالغة في أدب داريل فان المتفحص
لأعماله ككل سيكتشف أن هذا التنوع يصدر عن فكر
واضح ومحدد ينطوي على كل عوامل الاتساق والتناغم،
لدرجة أن انتاجه الأدبي بصفة عامة يبدو وكأنه كيان

عضوى يكمل بعضه البعض وهذه الخبرة العريضة
والعميقة تتبلور بأوضح ما يكون فى روايته الرائعة
« رباعية الاسكندرية » التى أوصلته الى قراء الرواية
فى معظم بلاد العالم المعاصر . فكانت بمثابة البؤرة التى
تجمعت فيها أشعة فنه وفكره . ولذلك فان من يتوافر
على دراسة « رباعية الاسكندرية » يستطيع أن يكون
فكرة موضوعية وشاملة عن الانجاز الادبى الذى قام
به داريل . وبرغم تنوع أعماله بين النقد والشعر
والمسرح والتحرير الصحفى^{١٠} الخ فان مكانة داريل
ستستمر عبر الأجيال القادمة كروائى كتب « رباعية
الاسكندرية » التى دخلت تراث الرواية العالمية من أوسع
أبوابه .

**ومن الواضح فان عناصر التركيب والتعقيد التى
تحتويها « رباعية الاسكندرية » تبدو واضحة لكل قارئ
وهذه العناصر متعمدة كما يقول داريل فى مقدمته ، حتى
لا يظن القارئ أنها أتت عفواً ، فالبناء الدرامى يعتمد
على أحدث ما وصلت اليه الهندسة المعاصرة من تشكيل
فالأجزاء الثلاثة الأولى تقيم للقارئ بناء ضخماً للاسكندرية
من ثلاثة أبعاد ، بينما يضيف الجزء الرابع البعد
الرابع المتمثل فى عنصر الزمن . وهذا المنهج يسمح
لنا أن نمارس داخل البناء الروائى ما سماه ت . س .
اليوت بالمعادل الموضوعى الذى يحول الزمن المجرد الى
إيقاع موضوعى ملموس ، وبذلك يوجد الزمن داخل**

الشخصيات والأحداث كما يوجد خارجها تماما .
ويحرص داريل على أن يظل القارئ واعيا بهذا المنهج
بطول الرواية وعرضها . وان كان يميل الى التعقيد
المبالغ فيه في بعض الأحيان وخاصة عندما يستخدم
الأقنعة والمرايا ، الا أنه في معظم الأحيان أسست
عظيم في فنه يعرف جيدا كيف يقدمه الى القارئ في رقة
وحساسية .

● بين التعقيد والبساطة

واذا كانت البساطة عند داريل تتميز بالسلاسة
والرقة والحساسية ، فالتعقيد عنده له ثقله الدرامي الذي
يثبت أركان البناء الروائي . ولكي نتذوق البساطة
والرقة والحساسية لا بد لنا من استيعاب أبعاد الثقل
الدرامي وتعقيداته من أمثال الملاحظات المبكرة التي تلقاها
جاستين على القارئ حول طبيعة الحقيقة الخيالية أو
الروائية ، وتشغل حوال اثنتي عشرة صفحة . بهذا
الأسلوب يقدم داريل شخصياته . فجاستين في « رباعية
الاسكندرية » توضح للقارئ كما لو كان تلميذا
ساذجا مراكز الثقل القادمة في الرواية وعليه ألا تفوته
والا فقد القدرة على استيعاب أبعادها . فتجلس بين
المرايا المنعكسة في محل للأزياء وتتأمل في فن الرواية
فتتحدث عن الأبعاد الفنية والفكرية للرواية فتقول :

« أنظر ! هناك خمس صور مختلفة لنفس المضمون
والآن اذا حاولت الكتابة كان لابد من التأثير ذى الأبعاد
المتعددة الذى تثيره أية شخصية فى نفوسنا • أننا
نراها من خلال المنشور الزجاجى • اذن لماذا يتحتم
على الناس ألا يظهروا بأكثر من بروفيل (صورة جانبية)
فى نفس الوقت ؟ » ١٠

هذا بالطبع أسلوب متعسف من الروائى عندما
يجبر احدى الشخصيات على أن تتحول الى متحدث
رسمى بلسانه فيما يختص بحرفته وفنه هو شخصيا
ولكننا نغفر له هذا الأسلوب المباشر لأنه سيوضح
لنا فيما بعد التكنيك الذى ستنمو به شخصياته ، والا
كان من الصعب علينا استيعاب الزوايا المتعددة
التي ننظر منها الى الشخصيات • بل ان داريل لا يلقى
ملاحظة جاستين هذه على عواهنها ، فهي تعود اليها
فى الجزء الاخير أو الرابع من الرباعية لكى تتأكدوظيفتها
الدرامية فى ذهن القارئ • فى هذه اللحظة تتحول
الصور المنعكسة على سطح المرايا الى شخصيات روائية
بالفعل • ونجد جاستين تتكلم مرة أخرى الى داريل
فتقول :

« بعد كل هذا فنحن ما زلنا غير قادرين على فهم
شخصيات بعضنا البعض • ولا نستطيع أن نقدم للآخرين
سوى الصورة الخيالية التى يرسمونها لنا فى مخيلتهم •

وأعتقد اننا جميعا لا نرى بعضنا البعض إلا من خلال
هذا الجهل المطبق . »

وهذا يرجع الى أن صورة واحدة من هذه الصور
المتعددة لا تصلح لتقدم الحقيقة كما هي : برغم أن هذه
الصور مجتمعة تمثل الحقيقة بشكل أو بآخر . والحقيقة
تكمّن فقط في العلاقة بين الأشياء وليس في الأشياء
ذاتها كما يدرك دارلى في النهاية . ولذلك ليست
هناك حدود فاصلة بين الحقيقة والزيف . فقد كانت
جاستين في نظر دارلى تجسيدا لكل تناقضات البشر ،
فهي حورية والهة ومصاصة دماء في الوقت نفسه . كانت
كل النساء في امرأة واحدة ، كأنها موجودة وغير موجودة
في آن واحد . كانت كل امرأة وأى امرأة ، مثلها
في ذلك مثل المانيكان في محل الأزياء في انتظار
ما تلبسه من رداء جديد ، أو في انتظار الشاعر لكي
يلبسها الثوب الجديد ، ويجعل الحياة تدب فيها .

وهكذا فالحقيقة بالنسبة لداريل تصبح مثل
حفل الكرنفال ، ولكن الأقنعة في هذه الحالة ليست
سوى وجوهنا المتعددة والمزيفة ، ولا يتوقف الامر
بالنسبة لنا على الاختفاء وراء هذه الأقنعة ، بل اننا
نقوم أيضا بعكسها على الآخرين ، بحيث نراهم في الضوء
الذي نرغبه وليس في الضوء الذي يمثل حقيقتهم ، وفي
الواقع فان هذه الحقيقة لا توجد أساسا . هنا تبدو

المهمة الصعبة الملقاة على عاتق الروائي ؛ فعليه أن يبتكر أسلوبا يكشف به الحقائق المختلفة المتعلقة بشخصياته الأساسية ، كل على حدة . ولذلك يتعدد ظهور الشخصية أولا : فى نظر نفسها ، وثانيا : فى النظرة التى تحب الآخرين أن ينظروا بها اليها ، وثالثا : فى النظرة الفعلية التى ينظر بها الآخرون اليها ، وبعد كل هذا يبرز لنا الروائي الأسباب النسبية التى تبرر هذه النظرة ذات الأبعاد المتعددة والمتنوعة والمتناقضة .

● تطور البناء الدرامى

وتطور البناء الدرامى فى الرباعية يشبه الى حد كبير نفس المنهج الروائى الذى يتبعه اندريه جيد فى رواية « المخادعون » فالروائي يسرد قصصا متعددة لحبكة واحدة . وهذه الحبكة تمثل الحقيقة المجردة ولكننا فى الوقت نفسه لا نعرف عليها الا من خلال هذه القصص أو الأقنعة المختلفة . وتطور البناء لا يعتمد على المراكز الاستاتيكية الثابتة ، ولكنه ديناميكى متطور بصفة مستمرة فمثلا يقوم دارلى فى الرباعية بسرد سلسلة الأحداث التى وقعت له ، فيقوم ارنوطى بعده بتصحيح ما ورد ذكره على لسان دارلى ، ثم تأتى مذكرات جاستين ونسيم لتصحيحه مرة أخرى . بعد ذلك يقوم بالتشازار بالتدخل فى السرد ويعيد تقييم كل الروايات التى سبق سردها . ولا يقتصر الأمر عند هذا الحد ،

ولعل هذا يتجسد في الشخصيات المصابة بالعوز مثل حميد ونسيم وسكوبى وكابو ديسترا، أو الشخصيات المصابة بالعمى الكامل مثل ليزا ، وباقي الخدم والمشايخ والكهنة الذين تزخر بهم خلفية الرباعية كل هؤلاء يجسدون الحياة بكل غموضها ونسبيتها وتعقدها بحيث يصعب العثور على حقيقة مطلقة فيها .

أما في الجزء الأخير « كلى » فبعض هذه الشخصيات المجروحة لا تشفى فقط بل أنها تتغير وتتغير أيضا وتبدأ في ادراك الحياة الحقيقية . والفضل في ذلك يرجع الى الكارثة التي وقعت للشخصيات وهزتها من الداخل بحيث تخلصت من معظم الشوائب والرواسب التي سببتها الممارسة المستمرة للزيف والتشتت . فمثلا سميرة الفاضلة تتحرر من قيود الماضي وعقده وثرقص أمام أهالي الاسكندرية بمنتهى الحب والحرية . وكلى نفسها تتخلص من عقدها النفسية بمساعدة أماريل ، لكي تساعد بدورها الطبيب المفلس الضائع بالتنازل على بلوغ مرحلة الخلاص وهذا الطبيب يجرح احساسات كلى لكي ترى الحياة على حقيقتها . حتى سكوبى يقف على حافة الموت لكي يرتفع بعدها الى مرتبة القداسة . هكذا تتطهر كل الشخصيات لكي تصبح أكثر قدرة على مواجهة الحياة على حقيقتها ، بحلولها ومرها .

● البحث عن الاحساس الرقيق

ويؤمن داريل أن مأساة الانسانية تتركز في غلظة الاحساس الذى يصيب البشر ويجعلهم أقرب الى مرتبة الحيوان . بينما تمثل رقة الاحساس ورهافته الضوء الهادى الذى ينير طريق البشر نحو حياة أفضل . ولا شك فان الحب بكل معانيه السامية يجسد كل هذه المثل العليا التى تسعى اليها الانسانية سعيا حثيثا منذ بدايات نضوج الوعي الانسانى . والحب هو الطاقة الوحيدة القادرة على الخروج بالانسان من مرحلة الخيال الضائع الى مرحلة العمل المثمر . ولذلك فليس من قبيل الصدفة أن يكتشف دارلى فى نهاية الرباعية قصوره كفنان ، وفى الوقت نفسه يدرك طبيعة الكون الذى يجب أن يبلوره فى فنه . ولذلك تصبح الحياة لديه مجرد رواية ، وكل الناس يحكونها ، كل من وجهة نظره الخاصة ، وكل يفهمها طبقا لطبيعته ومواهبه . كذلك كلى تستعين بالاحساس المرهف الرقيق فى الخروج من وراء قناعها ، وفى إعادة دارلى الى مجال العمل المثمر .

ونظرا لأن البحث عن الاحساس الرقيق المرهف هو هدف كل فنان أصيل صادق ، نجد الرباعية تزخر بالفنانين من كل نوع ، فبالإضافة الى الكتاب والمفكرين والفنانين التشكيليين من أمثال أرثووى وبيرسوردين ودارلى وكيتس وكلى ، هناك طائفة أخرى من كتاب



السيرة ورسامى يوم الأحد الهواة ، منهم على سبيل
المثال نسيم وماونتوليف وجاستين • وكل الشخصيات
بصفة عامة تتمتع بخلفية فكرية وثقافية وفنية عريضة
فلا يسمح داريل لبريسوردين بتقديم مسج سريع للأدب
الانجليزى فى صفحتين من الرباعية بل يمنحه الفرصة
أيضا لكى يتراسل مع د • ه • لورانس • وبعض
الشخصيات مثلا كان على صلة وثيقة بشاعر الاسكندرية
كافافيس • كما نجد السير لويس رئيس ماونتوليف
فى موسكو يعتزل العمل ويذهب الى ايطاليا لكى يقابل
الروائى كلوديل ثم يرسل احدى قصص كلوديل
الديبلوماسية الى ماونتوليف لكى يطلع عليها • وهكذا تزر
خلفية الرباعية بمزيج غريب من الكتاب والفنانين الحقيقيين
والخياليين على حد سواء ، بحيث تمتزج الحقيقة بالخيال
وتضيع الحدود بينهما •

ولكن النقاد يتهمون داريل أحيانا بأنه يضع أفكاره
صريحة ومباشرة على لسان بعض شخصياته • ولكن هذا
الحكم النقدى ليس موضوعيا بالدرجة الكافية ، لأن الصراع
الدرامى بين الشخصيات بصفة عامة هو الذى يجسّد
أفكاره • وفى عالم روائى معقد مثل عالم داريل الذى
تسبب فيه الشخصيات فهم بعضها البعض ، فانه من الممكن
بالنسبة للقارئ الذى يقع مكانه خارج الرواية ، أن
يفهمها على حقيقتها لا أن ينظر الى الأحداث والمواقف من

بعيد مما يساعده على الحصول على النظرة الموضوعية
الى حد كبير . ولذلك من الصعب العثور على الآراء والأفكار
الشخصية لداريل في هذا الخصم الكبير . فالبناء
الدرامى الضخم والمتشعب للرواية لا يسمح للروائي أن
يفرض ذاتيته عليها . وحتى لو كانت هناك بصورة
أو بأخرى فلن تكون بذات تأثير كبير عليه بحيث يتحكم
فى مجرى الأحداث وتطور الشخصيات . . . وهنا تبدو
قاعدة نقدية يجدر التنويه بها : انه كلما اعتمد الروائي
على فنية الرواية وركز على عناصرها الدرامية استطاع
التخلص من كل ابعاد ذاتيته مهما حاولت التدخل
فى عمله أثناء عملية الخلق الفنى التى تتراوح بين الوعى
الحاد واللاوعى المنطلق . ولا شك فقد استطاع داريل
أن يوازن بين العاملين بحيث خرجت « رباعية الاسكندرية »
الى الوجود ، ودخلت تراث الرواية العالمية من أوسع
أبوابه ، ولذلك فان مكانة لورانس داريل فى الادب
العالمى ستظل تذكر كروائي عظيم كتب « رباعية
الاسكندرية » .

ألبير كامى
(١٩١٣ - ١٩٦٠)

يحتل لبعض النقاد العالميين التأكيد على
الجانب الفلسفى فى فكر ألبير كامى على أساس
أنه الانجاز الرئيسى له فى ميدان الفلسفة
الوجودية . أما الأدب بالنسبة له فكان مجرد
أداة أو وسيلة لتوصيل هذه الفلسفة . ولكن
هذه النظرة قاصرة إذا قسنا ألبير كامى بالمقاييس
العالمية للفلسفة ، فستجد أنه لم يكن صاحب
مدرسة فلسفية تتلمذ فيها أتباعه والمتأثرون
به . هذا فى الوقت الذى نجد فيه رواياته
ومسرحياته تشكل عضوا هاما فى جسم الأدب
الفرنسى المعاصر . وإذا كان كامى حريصا
على تأكيد الخط الفكرى والفلسفى فى أعماله
الأدبية ، فهذا لا ينفى وجود عنصر الخيصال

بالحاح شديد ، لدرجة أنه يصعب في كثير من الأحيان الفصل بين الفكر الفلسفي والخيال الفني . وهي الخاصية التي تلازم الأعمال الأدبية والفنية الناضجة . ولا شك فأننا سنذكر الير كامى كأديب وفنان أكثر منه فيلسوفا صاحب مدرسة . ولذلك كان جديرا بالحصول على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٥٧ . وكان انجازه الفكرى الحقيقى متمثلا فى ثورة الفنان الذى يشن غارات متتابعة على الأفكار الاجتماعية التقليدية والتقاليد السياسية البالية . ولم يلهث وراء الأفكار الجديدة حتى لا تطارده وتستعبده ، بل نجح - الى حد كبير - فى خلق عالم فنى قوامه الخيال والعاطفة .

ولعل المفتاح الرئيسى الذى يساعدنا على تذوق أدب كامى ، يتمثل فى المناخ الفكرى الذى واكب شـبابه ورجولته المبكرة ، وأيضا فى خبراته الشخصية التى مر بها وشكلت بعد ذلك المادة الخام التى صاغ منها أعماله الروائية والمسرحية . كان كامى من الأدباء الذين تأثروا بالروح العدمية التى سادت الفكر الانسانى فى فترة ما بين الحربين العالميتين وهى الروح التى تبلورت أكثر ما تبلورت فى الفكر الفرنسى بالذات ، وهذه الروح لم تكن جديدة على العشرينيات والثلاثينيات من هذا

القرن ، بل ترجع أصولها الى القرن الماضى ، ولكن الحرب العالمية الأولى زادت من حدتها وجعلتها تبلغ الذروة فى لعنف والكثافة . وكانت هناك عدة أسباب موضوعية كامنة خلف هذه العدمية المتشائمة منها : الحروب المدمرة والمتكررة ، ونمو الجهاز الاجتماعى على حساب الحرية الفردية ، والبطالة الجماعية التى تحيل الانسان الى كيان عاطل لا فائدة منه ، والانجازات التكنولوجية التى تسبق الفكر والوجدان الانسانى بخطوات واسعة . والنظم السياسية المتعسفة التى تحيل الدولة الى طاغوت يكتنم الأنفاس الفردية . من هنا كان احساس الضحية الذى يساور الانسان المعاصر ، ويفرض نفسه على الكتاب والأدباء وفى مقدمتهم ألبير كامى وبول فاليرى وأندريه مالرو .

وقد لعبت انجازات فرويد فى ميدان علم النفس ، وأيضا اكتشافات أينشتاين فى مجال النسبية دورا كبيرا فى تأكيد هذه الروح العدمية . فقد تأكد الانسان المعاصر انه لم يعد محور الكون ذو الارادة الحديدية التى لا يقف أمامها عائق ، بل أصبح نهبا لعوامل شتى ، وهبائه !العوامل تنتمى الى العالم الخارجى كما تنتمى الى العالم الداخلى للانسان . فقد أثبت فرويد مثلا أن الانسان - الذى كان يظن نفسه أنه سيد المخلوقات طرا - لم يكتشف نفسه بعد ، برغم أن نفسه هى أقرب الأشياء

اليه ، وبالطبع فان الانسان الذي لم يعرف نفسه
تماما بعد ، لن يتأتى له أن يدرك العلاقات الخارجية
التي تتحكم في قوانين هذا الكون اللانهائي . ولذلك بدأت
مفاهيم جديدة تتفرع من هذه العدمية وتمثلت في الغربة
واللا انتماء ، وأغرم الأدباء بأن يطلق عليهم لقب « الجيل
بائع » .

● البدايات الأولى

وحياة كامى المبكرة في الجزائر تبلور هذا الضياع
والغربة . فقد ولد في الجزائر عام ١٩١٣ في بلدة
موندوفي ، لعائلة كادحة فقيرة ، ومات أبوه وهو صغير
فرعته أمه ، واستطاع بعد ذلك أن يعتمد على نفسه
في كسب قوته ، فاشتغل بأعمال يدوية وكتايبية متعددة،
وفي الوقت نفسه استطاع أن يلتحق بجامعة الجزائر
وأن ينفق على تعليمه من كسبه اليومي . ولكنه بعد أن
حصل على ليسانس الآداب وقدم بحثا في الدراسات العليا
يتضمن دراسة مقارنة بين فكر القديس أوغسطينوس
وبلوطيناس ، أصيب كامى بالسل الذي قضى على آماله
في الاستمرار في الحياة الجامعية وشغل وظائف التدريس
بها .

في هذه الفترة كان فكر كامى يتبلور من خلال
التأثير الذي مارسه عليه أعمال أندريه مالرو

ودوستيوفسكى . فقد لقى المزيج الغريب بين العدمية
والتمرد فى أعمالها ، صدى كبيرا وفعالا عند كامى ،
وأثر بالتالى على معظم كتاباته فيما بعد .

وأىضا فان حياته على الشاطئ الشمالى لآفريقيا
قد أضافت البعد الخيالى والفنى الى الأفكار والفلسفات
التي استمدتها من قراءاته . فقد اكتشف ثمة علاقة
غامضة ومثيرة بين الانسان والطبيعة ، وهذه العلاقة
لا تكشف عن نفسها فى الأفكار الفلسفية بقدر ما تعلن
عن وجودها فى الأحاسيس التلقائية ، وفى مظاهر
الطبيعة التي توحى ولا تصرح . وهو يعبر عن هذه
القيمة فى مجموعتين من المقالات تنتهجان منهج السيرة
الذاتية المغلفة بالخيال الأدبى . وأهم هذه المقالات مقاله
« أهازيج الزواج » التي كتبها عام ١٩٣٨ وفيها يرسم
كامى بانوراما عريضة من المناظر والمشاهد المتتابعة
على طريقة أدب الرحلات الذي شغل المرحلة الأولى من
إنتاجه الأدبى . وهناك مقالة أخرى كتبها كامى بعنوان « بين
البر والبحر » عام ١٩٣٧ ، وفيها يمجّد كامى الطبيعة
المادية بكل جمالها وجلالها وما توحى به من آفاق
ميتافيزيقية . وبعض هذه المقالات يرتفع الى مستوى
التساويع فى محراب الطبيعة والجمال .

وفى هذه المقالات ابتدع كامى ما يسمى بالوثنية
الميتافيزيقية التي تحاول الوصول الى جوهر الطبيعة

المادية بصرف النظر عن مظاهرها المتغيرة . ولذلك لا يمكن الفصل بين الفانى والباقي ، لأن الطبيعة كلها أو وحدها لا تتجزأ . ومشكلة الانسان الأساسية تتمثل فى العدم والموت ، ولذلك فهو يشعر بالغربة فى هذا العالم الذى يمنحه الحياة والموت فى الوقت نفسه . فقد منح الانسان ارادة الحياة ، ولكن هذه الارادة مهددة فى كل لحظة ، من كل مظاهر الطبيعة ، من البحر ، من السحابة ، وحتى من الزهرة ، والانسان محق فى ثورته ضد هذا التهديد المستمر ، فهو لا يستطيع أن يتخلص من شعور الضحية المطاردة . ومقالات كامى فى هذا الصدد تمثل لمحات ولقطات غنية بالفكر والفن ، بالفلسفة والخيال كما نجد فى المقتطف التالى من مقاله « أهازيج الزواج » :

« مثل الحصوة التى تلمع تحت ضوء الشمس ، بعد أن جعلتها المياه ناعمة اللمس ، أقف أنا فى وجه الرياح لكى تغسلنى ، وتتسلل الى أقصى ركن من روحي . فأنا جزء من هذه القوة التى أطفو على سطح موجتها ، ثم يكبر هذا الجزء وينمو ، وأجد نفسى أصغر شئ وأكبر شئ فى الوقت نفسه . وتمتزج نبضات الدم فى عروقى ، بضربات القلب الكبير اللانهائى والتى تسمع دقاتها فى كل أرجاء الكون الرحيب » .

● موقف الانسان من الطبيعة

وفى نظر كامى ، فانه لابد من حدوث نوع من الزواج بين الانسان والطبيعة والا ضاع معنى وجوده عبثا .
فالرياح والبحر والشمس عناصر خارجية من باب المجاز فقط ، ولكنها جزء عضوى ضمن الوجود الانسانى نفسه والانسان يسعى الى هذا الزواج من الطبيعة كنسوع من التمسح بها لكى يتقى غضبها وعنفها . هنا تكمن المأساة التى حيرت الانسان منذ الأزل وستحيره الى الابد لقد كتب عليه أن يحب الشئ الذى يخشاه . ومن هنا كان المزج القريب بين الحياة والموت ، بين الأمل واليأس ، بين الفناء والخلود ، بين المادى والمجرد ، بين الفيزيقي والميتافيزيقي ، بين النورة والرضوخ ، بين الانتقام والتضحية . واذا كان الانسان ضحية هذا الكون الرهيب فلا جناح عليه اذا حقق وجوده ولو فى تمرد محدود لن يحقق له شيئا . فى هذا التمرد المحدود تمثل الخط الفكرى الرئيسى الذى طبع فيما بعد معظم أعمال كامى الروائية والمسرحية بطابعه الخاص المتميز .

وكامى يعد من رواد مدرسة العبث فى الأدب . فكل أبطاله يبحثون عبثا عن معنى لوجودهم ، غالباً ما تنتهى رحلة البحث بالعدم . فطريق العالم يبدأ بالغرابة ويواكب الضياع ثم ينتهى بالعدم . وقد بلغت هذه المرحلة التشاؤمية قممتها عند كامى فى الأعمال الروائية التى كتبها اثناء الحرب العالمية الثانية فى الفترة ما بين عام ١٩٣٨

وعام ١٩٤٤ . وربما كان انهيار فرنسا عسكريا وأخلاقيا
فى الحرب من العوامل التى ساعدت على هذا التشاؤم .
فقد أكدت الحرب لكامى أن الانسان ليس سوى حشرة
تحت رحمة حركة الكون التى تصل الى قمة عنفها فى
الحروب والزلازل والبراكين والأوبئة . الخ . وهذه
المرحلة فى أعمال كامى توضح انفصاما عجيبا بين فكره
وسلوكه . فقد اشترك كامى اشتراكا فعليا فى عمليات
المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازى ، وسلوك مثل
هذا يدل على الانتماء والحرص على الوطن الأم ، وأن الحياة
شئ يستحق أن يدافع عنه بعيدا عن مبادئ الغربسة
واللا انتماء واليأس . أما فنه فقد ظل يجسد هذه المبادئ
التي لم تؤثر على سلوكه تجاه وطنه فى محنته .

وهذا الانفصال بين الفكر والسلوك هو الذى يوضح
لنا كتاب « أسطورة سيزيف » الذى كتبه عام ١٩٤٢
والتي تبلور السطورة التي يمارسها العدم . والانسان
يعترف بهذا العدم ويؤمن به كفكرة ، ولكنه فى الوقت نفسه
لا يستسلم لها ويقاومها بكل امكانياته ، وهى نفس الخط
الفكرى الذى وضع من قبل عام ١٩٣٨ فى مسرحية
« كاليجولا » حين كتب كامى مسودتها ، اذ أنها لم تعرض
كعمل مسرحى متكامل الا عام ١٩٤٥ . وأيضا نفس الخط
يسيطر على رواية « الغريب » التى كتبها كامى عام
١٩٤٢ . وسواء كانت الأعمال مسرحية أو روائية فإن

الخط الفكرى واحد حين نجد فكرة رواية « الغريب » فى
« سنوء تفاهم » عام ١٩٤٤ .

● الصراع بين الفوضى والنظام

وكل أعمال كامى الأدبية عبارة عن تنويعات مختلفة
على الصراع الذى كتب على الانسان ، فالانسان فى أشد
الحاجة الى النظام الذى يكفل له حياته وأمنه ومستقبله
وذلك فى الوقت الذى لا يقدم فيه الكون أية علامة على
احترامه لهذا النظام المنشود ، بل على العكس من هذا ، فإن
كل العلاقات تدل على أن الانسان ليس سوى ريشة
فى مهب الرياح . ومع ذلك فانه يتحتم على الانسان
أن يقاوم - كما قاوم سيريف من قبل - والمقاومة
فى حد ذاتها لن تخرج الانسان من مأزقه القدرى ، ولكنها
فى الوقت نفسه ستحقق وجوده المحدود . وعلى الانسان
أن يحاول المقاومة ويكفيه شرف المحاولة .

وشخصيات كامى تتحرك كما لو كانت تعيش فى
فراغ ، وهذا يتمثل فى حالة من الغيبوبة تسيطر على
تفكيرها وسلوكها . ولذلك نجد كامى فى رواية « الغريب »
يتلاعب باللغة ويستغل علم المعانى فى تجسده هـــــ
الحالة من الغيبوبة التى توضح اللامعنى الذى ينهض عليه
عالم ميرسو . وهذا الانفصال بين الحياة والمعنى يتضح
فى الطريقة التى يصف بها ميرسو دفن أمه ، وعلاقته
بمارى الصدفة التى دفنته الى قتل الاعرابى الذى

لا يعرفه ، ومن ناحية أخرى ، نرى نفس الأحداث من وجهة نظر القضاة والمحلفين الذين حاكموا ميرسو • وبرغم التناقض الحاد بين وجهتي النظر ، فإن الوجهتين لا تفهمان الحياة • وجهة نظر ميرسو تؤكد الروح العلمية ، بينما وجهة نظر القضاة تبلور النظام ومعناه ، ولكن مع ذلك فالنتيجة واحدة : الالامعنى والالاشىء والعدم فى انتظار الجميع •

ولا يمكن أن يكون ميرسو شريرا بالمفهوم الروائى التقليدى للاصلاح ، فالشرير شخص مسئول عن تصرفاته ويعرف أنه يرتكب الشر بكامل ارادته لتحقيق ذاته المريضة أما ميرسو فليس عليه أية مسئولية ، فهو أحد عناصر الطبيعة الطائشة التلقائية التى لا تملك من أمر نفسها شيئا • وهذا واضح فى استسلام ميرسو لشمس منتصف النهار التى تسيره كالنائم مغناطيسيا الى عالم العبت والضياء • ولذلك يفقد ميرسو عنصر المبادرة نهائيا فى مواجهة الشمس والبحر ومدينة الجزائر نفسها • ونفس العبت نجده فى رواية « سوء تفاهم » التى تدور حول ابن عاد بعد غربة طويلة الى أمه وأخته ومعه ثروة كبيرة ، ولكنهما تقتلانه طمعا فى ثروته دون أن تتبينيا قرابته اليهما نظرا لتغير ملامحه بعد طول غياب • وفى مسرحية « كاليجولا » أيضا يؤكد كاليجولا أن ثورة الانسان فى مواجهة الكون محكوم عليها سلفا ، وعليه

ألا يطلب المستحيل ، لأن الحصول على المعنى معناه
القضاء المبرم على حياته .

● قيمة حياة الانسان

ولكن هذه السلبية الينائية تتحول الى ايجابية
متروكة في المرحلة التالية من أدب كامى والتي تقع في
الفترة ما بين عامي ١٩٤٥ ، ١٩٥١ ولذلك فان البرت
شفائتزر يؤكد أن كامى فشل في الانتقال الكامل من
مرحلة اليأس المطلق الى الأمل المنطلق ، ومع ذلك فالمرحلة
الجديدة تتميز بنظرة أكثر انسانية ، وتقديرا أعظم لقيمة
الحياة كمعنى في حد ذاته . وهذه النفحة الجديدة تبرز
في المقالات والدراسات والمحاضرات التي قام بها كامى
بين عامي ١٩٤٥ ، ١٩٤٨ ونشرها في مجلة « كومبا »
وفي كتابه « خطابات الى صديق المانى » ، ثم تصل
النغمة الى ذروتها في « التمرد » ، فقد أدرك كامى في
أعقاب الحرب أن الثورة الميتافيزيقية الكاملة لا يمكن أن
يقدر عليها الانسان ، وانما هناك مهام أخرى يستتبع
أن يؤديها ، فقد أثبتت الحرب أن كل النظريات السياسية
تخضع أيضا لقوانين النسبية ، وأن التقدم الاوتوماتيكي
المطرد مجرد سراب ، وأن الحرية الانسانية مهددة
من جيل الى آخر . وعلى الانسان أن يكافح كل ما يهدد
قيمة حياته . ولذلك يتحول أبطال كامى من ضحايا
في المرحلة السابقة الى ثوار في المرحلة الحالية .

وتتمثل هذه المرحلة فى « الطاعون » عام ١٩٤٧ ،
« حالة حصار » عام ١٩٤٨ ، و « القتلة العادلون » عام
١٩٤٩ . فى هذه الأعمال يثور الأبطال ضد ما يهدد
وجودهم . وعلى عكس كاليجولا فانهم يحصرون ثورتهم
فى آفاق انسانية محدودة بعيدا عن المطلق الذى يغرى
الانسان بالجرى وراءه دون جدوى . فيكفى الانسان
أن يتعاطف مع أخيه الانسان فى مواجهة المحن التى تهدد
الانسانية . ونظرا لأن هذه الفكرة كانت تطارد كامى
وتلح على وجدانه ، فقد أهمل الناحية الفنية فى أعماله ،
ولذلك تفتقر شخصياته الى الكثير من التجسيد والبلورة
والقدرة على اقناع القارىء بوجودها الحى الفعال . فعلى
الرغم من الأثر الكلى لكل من « الطاعون » و « حالة
حصار » التى يثير فى القارىء شتى الانفعالات بعد الانتهاء
من القراءة ، الا أننا اذا تتبعنا الشخصيات فسنجد
أنها غير مقنعة فنيا الى حد كبير .

والموت يمارس تأثيرا رهيبا على وجدان كامى كلما
مارس الكتابة الأدبية ، ولعل هذا هو السبب فى أن
شخصياته تتحول فى أحيين كثيرة الى أشباح قادمة
من عالم الموتى . ولذلك فهى عديمة القدرة على اقناعنا
بحياتها ووجودها . فبرغم الكفاح الذى يخوضه ديجو
وخطيبته فيكتوريا فى مواجهة الطاعون ، وبرغم الصراع
الذى يجتازه الارهابيون الروس فى « القتلة العادلون » ،
الا أنهم يظلون شخصيات باهتة لا تساهم كثيرا فى

ممارسة التأثير الكلى على وجدان القارئ . ويبدو أن احساس كامى بالطبيعة والكسوف كان قاهرا لدرجة أن تضاعف الدور الذى يقوم به الانسان فى أعماله . وفى أعمال كاتب يسيطر الموت والعدم والفناء على كل أعماله ، لا نتوقع للانسان أن يقوم فيها بدور ايجابى وفعال .

وينطبق هذا المفهوم أيضا على قصصه القصيرة التى جمعها عام ١٩٥٨ فى مجموعته « المنفى والمملكة » حيث ما زال الانسان منغيا وغريبا فى مملكة الكون اللانهائى . ولعل أروع ما فى انجاز كامى صدقه الفنى والفكرى الذى لم يتخل عنه من أجل تفاؤل مزيف لا يستند الى نظريته الشاملة الى الكون والأحياء . وعموما فان أعماله لم تخل من عنصر التطهير الذى يصاحب التراجيديا ، وهو عنصر ضحى لنفسية القارئ يمكنه من مواجهة الكون بنظرة أشمل وأعمق . والعجيب أن العدم الذى أقلق كامى طوال حياته بالغازه المحيرة أراد أن يضع الخاتمة النهائية لحياته ، فمات فجأة فى حادث تصادم وقع لسيارته بالقرب من باريس عام ١٩٦٠ بعد حصوله على جائزة نوبل للأداب بثلاث سنوات . وكأنه أراد أن يثبت عمليا - كما أثبت فنيا قبل ذلك - أن العدم يحيط بالانسان من كل جانب مهما حقق من أمجاد على ظهر هذه الأرض .

آنجوس ويلسون
(١٩١٣ - ٠٠٠٠)

يعد آنجوس ويلسون من أعمدة
الرواية الانجليزية المعاصرة ، بالإضافة
الى مساهمته الملحوظة فى ميدان النقد
الأدبى . فقد ولد عام ١٩١٣ فى مقاطعة
داهقرز شاير من أب اسكتلندى وأم من جنوب
أفريقيا . وكان ويلسون قد زار جنوب
أفريقيا فى طفولته بصحبة أبويه ، ولكن هذه
الزيارة لم تترك أى انطباع أو أثر على كتاباته
عندما شب عن الطوق وخاصة فيما يتعلق
بأساليب التفرقة العنصرية البشعة التى
تمارسها الحكومة العنصرية البيضاء ضد
الملوتين أصحاب البلاد الاصليين ولكنه انضم
فى الستينيات الى لجنة مكافحة التفرقة العنصرية

في إنجلترا • كانت ثقافة ويلسون انجليزية
بحثة اذ تلقى تعليمه في إنجلترا ، فالتحق
بمدرسة ويستمنستر وأعقبها بدخوله
كلية ميرتون بجامعة أوكسفورد • وفي عام
١٩٣٦ اشتغل موظفا بقسم الاستعارة الداخلية
بمكتبة المتحف البريطاني بلندن ، وظل في
هذه الوظيفة عشرين سنة الى أن تركها
عام ١٩٥٥ • هذا باستثناء الفترة التي عمل
فيها موظفا بوزارة الخارجية أثناء الحرب
العالمية الثانية بين عامي ١٩٤٢ ، ١٩٤٦ •
وكانت الحرب بالنسبة له فترة معاناة
شخصية شحنته بالكتابة والياس وكل عواهل
الاحباط التي كادت أن تصيبه بالانهيار
الكامل • ولم ينقذه من هذه المحنة النفسية
سوى التنفيس عنها في الكتابة وتأليف
القصص القصيرة بالذات • أي أنه وجد شفاء
روحه في الفن كما تقول نظريات النقد
الحديث •

بدأ ويلسون حياته الأدبية عام ١٩٤٦ في أعقاب
الحرب عندما آنس في نفسه المقسورة على تأليف
القصص ، ولم يكن يقصد إليها قصدا بل استخدمها
أول الأمر كمتنفس له حتى يتخلص من كل الرواسب
والعقد والآلام والصراعات التي تركتها الحرب في نفسه

وبذلك كتب أول مجموعة قصص قصيرة له عام ١٩٤٦ بعنوان « الطاقم الفاسد » ولم يكن يهتم أو يهدف الى نشرها . ولكن الاعجاب الذي قوبلت به من زملائه المثقفين أدى بها الى النشر عام ١٩٤٩ . ثم تبعها بمجموعة قصص قصيرة أخرى عام ١٩٥٠ بعنوان « هؤلاء المدللون الأعزاء » . ومن خلال خبرته في كتابة القصة ، واطلاعه على الأعمال النقدية كتب عام ١٩٥٢ دراسة تحليلية للفن الروائي عند اميل زولا بعنوان « اميل زولا : دراسة تمهيدية » . وفي نفس العام كتب رواية « السم وما بعده » .

وفي عام ١٩٥٥ وجد أن عمله كمشرف على قاعة الاطلاع والاستعارة الداخلية بمكتبة المتحف البريطانى يستغرق وقتا طويلا من حياته اليومية التى فضل أن يكرسها لكتابة وتأليف القصص ، فقدم استقالته وبعدها بعام (١٩٥٦) كتب أول مسرحية له بعنوان « شجرة التوت » وقدمتها « جماعة المسرح الانجليزى » ولاقت نجاحا ملحوظا بسبب الأفكار المثيرة التى احتوت عليها . ولكن نجاحها لم يكن على مستوى نجاح قصصه ورواياته ، فلم تكن تملك نفس الحيوية والتوتر الخلاق ، والحس الدرامى والنظرة الاجتماعية الشاملة التى تتميز بها قصصه . ولعل هذا يرجع أساسا الى عدم تمكن ويلسون من المنهج المسرحى وأسرار مهنته . فالمسرح لا يمكن أن يعيش على الأفكار

فقط ، بل لا بد من تلاحم الصنعة بالفن حتى ينبض العمل المسرحي بالحياة المتجسدة . ولذلك عاد في عام ١٩٥٧ الى كتابة القصص القصيرة والروايات فأصدر مجموعة أخرى في ذلك العام .

● انتاجه الروائي

أما عن انتاجه الروائي المتتابع فقد كتب رواية « مواقف أنجلو سكسونية » عام ١٩٥٦ ، ثم « كهولة مسن اليوت » عام ١٩٥٨ ، و « المسنون في حديقة الحيوان » ١٩٦١ ، و « النداء المتأخر » ١٩٦٤ ، ثم « ممنوع الضحك » ١٩٦٧ . وهذه الروايات المتتابعة امتداد لنفس المنهج الروائي الذي اتبعه من قبل في رواية « السم وما بعده » عام ١٩٥٢ . وهذه الروايات تتميز بروح السخرية والتهكم التي تعد من خصائص المزاج الانجليزي بصفة عامة ، وان كانت لا تحتوى على الحيوية التي تتميز « السم وما بعده » من حيث وضع العلاقات الانسانية المعاصرة تحت ضوء حاد وقاس يذكرنا بالأسلوب الذي اشتهر به الأديب الفرنسي أندريه جيد . ويعد ويلسون امتدادا حيا للخصائص الأساسية التي عرفت بها الرواية الانجليزية منذ صامويل ريتشاردسون وهنري فيلدنج ودانيسال ديفو . وهذه الخصائص تتمثل في دراسة النفس الانسانية وكيف تتشكل تحت تأثير الأطماع الخاصة،

وبفعل المشكلات والضغط اليومية التي يمارسها المجتمع على الفرد . ولكن الرواية الانجليزية بصفة عامة تخلو من التشاؤم والكآبة التي قد نجدها في الرواية الفرنسية مثلا . ولذلك تعد السخرية مفتاح الرواية الانجليزية ، وهي السخرية التي نجدها بصورة واضحة في روايات ويلسون وقصصه .

ويرى ويلسون أن الرواية الانجليزية تعد من القوى المحافظة في المجتمع الانجليزي . فالهدف الأول منها هو حماية أسلوب الحياة ومنهج الفكر في انجلترا من غزو التأثيرات العالمية من جهة ، وتمجيد قيم الريف الانجليزي التقليدي والدفاع عنها ضد عدوان قيم المدينة ولذلك يرى ويلسون أن الرواية الانجليزية هي التعبير الفني التلقائي عن حياة الطبقة المتوسطة في انجلترا وأسلوبها في الشعور والتفكير والسلوك . ويقول ويلسون عن الرواية الانجليزية بالحرف الواحد : « انها في صميمها دفاع عن جذور الحياة الانجليزية ، ومناقشة لقضية الحق والباطل كما تتجسد في سلوك الناس » أما مناقشة مشكلة الخير والشر على النطاق الميتافيزيقي المجرد فلم يكن في يوم من الأيام من اهتمامات كتاب القصة والرواية الانجليزية ، .

ويستشهد ويلسون بأعمدة الرواية الانجليزية على مر تاريخها لكي يثبت وجهة نظره الواقعية والتقليدية

الى حد كبير . فيتنقل بين فيلدينج وجين أوستن الى جورج
اليوت وتوماس هاردى وهنرى جيمس ود هـ . لورانس
وغيرهم ليثبت أنهم جميعا وضعوا رواياتهم كخطوط دفاعية
عن حضارة الريف الانجليزى ضد عدوان حضارة المدينة
الانجليزية وضد غزو الافكار الاجنبية والدخيلة التى
لا تنبع من صميم المجتمع الانجليزى . أما عن السلاح
التقليدى الذى يستخدمه الروائيون الانجليز فيتمثل
فى سلاح السخرية . ويطالب ويلسون بالحفاظ
على هذه التقاليد لأنه يرى أن الاوضاع المعاصرة
فى انجلترا تتبدل بل وتتلاشى ، فالعزلة الانجليزية
المتماسكة أصبحت أسطورة أو حلما من أحلام الماضى
السعيد . فقد أصبحت انجلترا نهبا للثقافات الخارجية
التي تجتاحها من كل جانب ولم تعد للريف الانجليزى
قيمه المتماسكة بعد أن وقع صريع المدينة التي تسعى
للقضاء عليه بشتى الوسائل .

● رايه فى جيله

ويعتقد ويلسون أن الخطأ الذى وقع فيه كتاب
الرواية الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية ، وخاصة
هؤلاء الذين يطلقون على أنفسهم مدرسة « الشباب
الغاضب » من أمثال جون برين وكنجزلى ايمز هو
أنهم لم يستوعبوا هذا التحول فى أسلوب الحياة

الانجليزية ، وفي تركيبة المجتمع الانجليزي ، فاستمروا
في اعلان سخطهم على الحياة المدنية المعاصرة على أمل
احياء أسطورة الريف الانجليزي التي ماتت ، وتحقيق
الحلم الجميل الذي راود الروائيين الانجليز في الماضي ،
وكانت النتيجة ان الروائيين المعاصرين يكتبون الآن قصصا
لا تمت الى التقاليد الروائية الانجليزية بصلة ، و بالتالى
ليس لها علاقة بالفن . فهي مجرد دراسات في القومية
والمسح الاجتماعي . ولذلك يرى ويلسون أن الحل
الوحيد الذي يجنب الرواية الانجليزية الدخول في مثل
هذه الطرق المسدودة والمتاهات الجانبية أن يتمسك
الروائيون الانجليز بتقاليد القصة الانجليزية مع المحافظة
على روح السخرية التي تميزت بها دائما .

والرواية الانجليزية - في رأى ويلسون - تنأى
عن الثورية الجذرية وتلتزم بالراديكالية الاصلاحية
التي تعد وسيلة المحافظين في التغيير وسلاحهم في
تجنب الثورية ، فالراديكالية اذن معقل من معاقل
المحافظين . والانجليز بالذات - بعد انتهاء الفترة الديموية
في تاريخهم - أصبح لديهم موهبة خاصة للاصلاح
التدريجي الذي يمنع الصواعق والرواية الانجليزية بدورها
تعاظ على هذه الروح وترفض النظر الى الشر على أنه
قوة ميتافيزيقية خارجة عن ارادة البشر بحيث يمكن أن
تقلب حياتهم رأسا على عقب بين يوم وليلة . ولا يجرد
ويلسون استثناء لهذا المبدأ الا في حالتين : تشاؤم

ديكنز واميلى برونتى اللذين نحس فى أعمالهما الروائية بأن الشر قوة كونية مستقلة لها وجود خارج السلوك الاجتماعى . مثلما نقرأ أعمال دوستويفسكى وكثيرا من أعمال الفرنسيين فنحس بأن الشر جرثومة ملازمة للوجود البشرى نفسه فى جذوره البعيدة ، أو حقيقة موضوعية خارجية لا علاقة لها بالسلوك الاجتماعى من حيث صوابه أو مجانبته للصواب . هذا المنهج ينطبق فقط على ديكنز وبرونتى حيث يوجد الشر فى أعمالهما كالقدر الذى لا راد له . أما فى أعمال الروائيين الانجليز الآخرين فلا وجود لهذا المنهج الميتافيزيقى على الإطلاق .

وتلك ميزة من ميزات الرواية الانجليزية كما يعتقد ويلسون ، فاصرار الرواية الأوروبية الحديثة ولا سيما الرواية الفرنسية على اعتبار الشر قوة ميتافيزيقية خارجة عن ارادة الانسان جعل الرواية مجرد دراسات فى شخصية الانسان المتمرد أو الانسان المضطرب العاجز عن التكيف فى المجتمع . ولكن الرواية الانجليزية المعاصرة تسير فى طريق محفوف بالمخاطر هى الأخرى . فهى وإن كانت تسير فى اتجاه مضاد للرواية الأوروبية بصفة عامة ، إلا أن هذا الاتجاه أدى بها الى الانغلاق والانعزال داخل الحدود الاقليمية . فى ويلسون ان كنجزلى ايمز و س . ب . سنووجون سيلتو ، وكتاب مسرح الغضب من أمثال جون أوزبورن وهارولد بينتر وأرنولد ويسكر ، لشدة خوفهم من الغزو الروحى الخارجى

يغلقون حدودهم ويحجثرون أفكارهم الاقليمية . وينسرى
ويلسون أن الفرنسيين فى الأزمات يتطرفون فى التحجر
والتفكير فى الغيبيات والمطلقات والتفلسف فى الخير
والشر كأنما المجتمع لا وجود له ، وكأنما الفرد يتحرك
فى فراغ . أما الانجليز فحين تشتد بهم الأزمة يرتدون
الى ما يسمونه الفضائل والتقاليد الانجليزية الصميمة
ويشتطون فى الاعجاب بأنفسهم وفى تأكيد شخصيتهم
وهذه عند ويلسون مجرد اقليمية سخيفة أو ضيق أفق
قد يصل الى حد الغباء .

● الخروج من المأزق

ولكى تخرج الرواية المعاصرة من المأزق الذى أدخلها
فيه كل من الاقليميين مثل الانجليز ، والمنفيين مثل
الفرنسيين ، يجب أن تستخدم مزيجا سحرىا من الواقع
والخيال فى الوقت نفسه . فلا يكفى الاعتماد على كتاب
الواقع الاقليمى المحدود مثل س . ب . سنو وكنجزلى ايمز
ولا يصح الاكتفاء بكتاب الميتافيزيقا المجردة مثل صامويل
بيكيت . فالرواية الانجليزية الناضجة لا تؤمن بالخيال
وحده كما يفعل الروائي وليام جولدنج ، ولا تعتمد على
الواقع الاجتماعى فقط كما يفعل س . ب . سنو . وانما
تمزج بينهما فى وحدة فنية لا تعرف الانقسام . فان كان
ويلسون لا يخشى الغزو الفكرى من الخارج فهو لا يرضى
فى الوقت نفسه بالضيق فيه . فهو غير مقتنع بالانجليزى

المعزول اجتماعيا كما فى الرواية الانجليزية ، وغير راض
عن الانسان المعزول ميتافيزيقيا كما فى الرواية الفرنسية،
والحل عنده يكمن فى الطريق الذى يشق مجسراه بين
الاقليمية الانجليزية وبين الضياع فى ميتافيزيقيات أوروبا
وهذا لا يتأتى الا من بناء الرواية داخل عمودها التقليدى
مع تجديد شبابها بالسخرية الخفية .

ولا يهتم ويلسون بالسياسة كثيرا وان كانت لديه
آراء سياسية محددة . وهو لا يشك أنها تنعكس بطريق
غير مباشر فى رواياته . فأى روائى ناضج يعبر عن فلسفته
الكاملة فى الحياة فيما يخلقه الخيال ، واذا ألقينا نظرة
شاملة على العالم فلن نجد أن علاقة الكتاب بالسياسة
قد تغيرت فى هذا القرن عما كانت عليه فى القرون السابقة
فعلى سبيل المثال فى فرنسا القرن الثامن عشر كان فولتير
وروسو ملتزمين التزاما كاملا . ولكن من الواضح
أن كثيرا من الكتاب الذين يبدوون أبعد ما يمكن عن الالتزام
المباشر مثل كافكا ، هؤلاء الكتاب المعاصرون يشبتون لنا
أن التزام الكاتب العظيم بقيم عصره قادر على أن يكون
آية فى الحيوية والفاعلية دون أن يقع فى خطأ التبسيط
السطحي الساذج الذى ينادى به المذهب الواقعى
الاشتراكى .

ولعل الالتزام الأسباسى الذى نلاحظه فى روايات
ويلسون يتمثل فى وقوفه ضد أى استغلال من الانسان

للإنسان ، وضد أى ضغط أو اكراه من أى نوع سواء
فى محيط الأسرة أو علاقات العمل أو السياسة ، وفى
اعتقاده أن هذا الاكراه من أسوأ رذائل الإنسان . ولذلك
يصفه النقاد على أنه من اتباع المذهب الانسانى .
فهو يؤمن ايمانا مطلقا بالإنسان ، فعلى الرغم من أنه
متشائم من عالم اليوم ، إلا أنه ليس يائسا من سيطرة
الإنسان فى النهاية على بيئته . فبالرغم من كل الأخطاء
والجرائم التى ارتكبت على مر التاريخ ، فما زال ويلسون
يعتقد ان الجمال العظيم والحب الكبير والمعرفة العميقة
التي حققها الإنسان تجعل منه مركزا للإشعاع الحضارى
جديرا بالاحترام . وروايات ويلسون تدور حول شخصيات
انسانية . وعلى الرغم من جنوحها الى المأساة والبسوخية
فى كثير من الأحيان ، فهي خالية من اليأس الذى نجده
فى بيكيت وجينيه هذا بالإضافة الى أن ويلسون لا يخضع
الإنسان لأية قوة ميتافيزيقية فى رواياته .

● الأشكال الروائية

ويطلق ويلسون اصطلاح « الرواية التقليدية » على
الرواية التى تستخدم العقدة والحكاية والسرد الخارجى
والشخصيات المتكاملة ، وكلها من خصائص الرواية
الانجليزية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وقد
كان هناك احياء لأمثال هذه الأشكال التقليدية منذ الحرب
العالمية الثانية لى تتخلص الرواية الانجليزية من ثغثيت

أو تجزئة الفرد بصفته انسانا • هذا التفتيت الذى جاءت به الرواية النفسية ، والغرض الثانى من هذا الإحياء للأشكال التقليدية هو أن تعبر تعبيرا جديدا عن الانسان فى بيئته الاجتماعية ، وهى بيئة تغيرت كثيرا وبسرعة فى انجلترا خلال السنوات التالية للحرب العالمية الثانية . وقد استعمل ويلسون الكثير من أمثال هذه الاشكال التقليدية فى رواياته • ولكنه ليس جامدا فى هذا الاتجاه • فقد حاول فى رواية « ممنوع الضحك » استكشاف بعض الأشكال التجريبية لكى يستحدث فى عالم الرواية نفس مشاعر الاقتراب الحميم التى عبر عنها بريخت فى المسرح • ولكن ويلسون يتسم بالروح الانجليزية فى هذا الصدد حيث انه يفضل أن يمارس منهجه الروائى بصورة تتجدد مع كل رواية وبوضوح • وهو يكره وضع مبادئ جامدة ومعايير ثابتة حول ما ينبغى أن يكون عليه شكل الرواية ، بغض النظر عن التكوين الخيالى الخاص بكل روائى على حدة •

وبرغم ايمان ويلسون المطلق بقيمة التكوين الخيالى الخاص بكل روائى ، الا أنه يؤكد ان شخصيات الروائى تتكون من مختلف الناس الذين عرفهم أو قرأ عنهم ثم يبدأ فى خلقها بالخيال ، ومن المحتمل أن تحتوى الشخصيات الرئيسية على قدر ولو صغير مما يفكر فيه المؤلف شخصيا وغالبا ما يتم ذلك بطريقة لا شعورية أثناء العمل • وعلى أية حال فان الشخصيات جزء من العمل

الفنى • وفى الرواية الجيدة يخضعون لطبيعة البناء
الدرامى لها • ويعترف ويلسون أن شخصياته الشريرة
التي رسمت بنجاح فى رواياته لم تكن عن معرفة شخصية
له بأنواع الشر المتعددة ، ولكنها كانت محددة بالدور
الذى يجب أن تلعبه فى الرواية ، ونابعة من الحتميات
التي يفرضها البناء الدرامى • وبذلك كانت تجربة فنية
جمالية أكثر منها خبرة شخصية معاشة • فرواية ويلسون
« النداء المتأخر » التي استقبلت فى انجلترا عام ١٩٦٤
أفضل من أى استقبال لرواياته الأخرى قد امتدحت بسبب
تصوير الشخصية الرئيسية التي تمثلت فى امرأة مسنة
تدعى سلفيا سالفرت لا يمكن أن ننعثها سواء بالشر
أو بالخير طبقا للتصنيف المتعارف عليه فى حياتنا اليومية
فقد كانت هذه المرأة تجسيدا طبيعيا لخصائص الانسان
العادى للغاية ، بما تحمله هذه الخصائص من تناقضات
وصراعات •

ومع هذا يعترف ويلسون أن الكثير من الشخصيات
التي لا تتميز بالطيبة التقليدية قد ظفرت منه بصياغة
أحسن من تلك التي حازت عليها شخصياته الطيبة
فعلا • فهو يعتقد أن من الأيسر على الروائي أن يصور
الرديلة أكثر من الفضيلة ، لأن الفضيلة قيمة أكثر
انتشارا وتقبلا من الرديلة ، ومع ذلك فهو يعالج ما يسميه
النقاد بالشخصيات الشريرة ، بنفس القدر من الحب الذى
يعامل به الشخصيات الطيبة أو الفاضلة • هناك

شخصيات كثيرة فى كتبه ينعتها النقاد بالانحراف أو
النشر فى حين انه يرى هذه الشخصيات طيبة بطريقة
مختلفة عن الشخصيات الجامدة والتقليدية . فالفواصل
بين الخير والشر فى الأعمال الفنية فواصل نسبية الى حد
كبير ولا يمكن تحديد هذا من ذاك بنفس البساطة التى قد
نجدها فى علم النفس أو الاجتماع مثلا .

ولعل الشر فى روايات ويلسون يتمثل أساسا
فى القسوة والعنف اللذين ظهرا فى هذا القرن من الشعوب
المتحضرة على نطاق أوسع مما كان متوقعا ، وبأكثر
الأساليب المنتقاة قدرة على إثارة الاشمئزاز . ولقد اهتم
ويلسون فى رواياته بصفة خاصة بهذه الظواهر كما
فى رواية « المسنون فى حديقة الحيوان » حيث بلغ من
القلق حدا جعله يقول ان انجلترا وهى بعيدة عن العنف
الداخلى ليست بمعزل عن الحضارة العالمية فى هذا
الصدد . وخلال فهم وتصوير الشخصيات القاسية
والعنيفة كان من الطبيعى أن يتتبع عناصر القسوة
داخل نفسه ، وخياله حتى يتبين الدوافع السيكولوجية
الكامنة خلفها ، وكيف تتجمع هذه الدوافع لكى تشكل
فيما بعد انفجارا قد يهدم كيان المجتمع ككل . وعندما
يقف ويلسون هذا الموقف المحدد ضد العنف والقسوة،
فانه يجعل من رواياته قوة محافظة على تقاليد المجتمع
الانجليزى التى رسخت منذ قرون ، والتى تميزت برفض
العنف الداخلى بكل أشكاله . فلا يعرف أحد النتيجة

التي يمكن أن يصل اليها العنف داخل المجتمع ، وهي عادة ما تكون نتيجة مدمرة .

● استمرار التقاليد الروائية

والدليل على اصرار ويلسون على تحويل رواياته الى استمرار حي للتقاليد الروائية الانجليزية ، انه يستوحى روح ديكنز وملهجه في رواية « مواقف أنجلو سكسونية » على الرغم من اختلافه مع ديكنز عندما يجعل من الشر قوة ميتافيزيقية تعلو فوق ارادة البشر . ففي هذه الرواية نجد نفس الطول الذي تميزت به روايات ديكنز ، بالاضافة الى الحشد الهائل والضخم من الشخصيات المتعددة والمختلفة . . . ونفس المنهج ينطبق على رواية « كهولة مسز اليوت » التي يستأنف فيها تقاليد المذهب الانساني الذي عرفت به الرواية الانجليزية ، فالشخصيات في هذه الرواية تتصارع لكي تجد متنفسا لاثبات وجودها وانسانيتها ، ولكن العالم يواجهها بالعداء أو يصرف نظره عنها باللامبالاة ثم تتجلى روح السخرية في رواية « المسنون في حديقة الحيوان » التي يجعل ويلسون منها هجسة سياسية ساخرة ذات عين باردة متفحصة الى أحوال المستقبل القريب . أما رواية « ممنوع الضحك » فتعتمد أكثر روايات ويلسون طموحا من حيث شكلها الروائي التجريبي ، ومن حيث مضمونها الفكري الذي

يدور حول حياة عائلة بوهيمية من عائلات الطبقة المتوسطة
التي عاشت في فترة ما بين الحربين .

ولكن النقاد لم يهتموا كثيرا بالأسلوب الروائي الذي
اتبعه ويلسون ، بقدر اهتمامهم بتحليله السيكولوجي
للدوافع الكامنة وراء تفكير شخصياته وسلوكها . ويعترف
ويلسون بالآثر القوي والمباشر لفرويد عليه في كتابه
« الحديقة المتوحشة » الذي صدر عام ١٩٦٣ والذي نشر
فيها سلسلة المحاضرات التي ألقاها في كلية أوينج بجامعة
كاليفورنيا . وهذا الكتاب يلقي أضواء فاحصة ليس على فن
الرواية المعاصرة فقط ، بل على المنهج الروائي عند ويلسون
نفسه . وهو منهج لا شك أنه يتميز بالاصالة والعمق .
ولذلك تعد روايات انجوس ويلسون اضافات حقيقية
الى تقاليد الرواية الانجليزية وتراثها الذي بدأ مع هنري
فيلدينج وصامويل ريتشاردسون ودانيال ديفو في القرن
الثامن عشر ، واستطاع أن يجدد حيويته ويؤكد استمراره
على يدى انجوس ويلسون .

تينيسى ويليامز

(١٩١٤ - ١٩٩٠)

في مقدمة مسرحية « معركة الملائكة » أولى مسرحيات تينيسى ويليامز التي عرضت عام ١٩٤٠ ، قال ويليامز انه لم يشك لحظة واحدة في وجود ملايين الناس الذين يمكن أن يقول لهم ما يرغب في توصيلة اليهم • وهو يعتقد ان علاقة المؤلف المسرحي بالقارئ أو المتفرج هي علاقة حب من أسمى أنسواع الحب التي عرفها البشر • وعلى المؤلف أن يعمق هذه العلاقة في كل عمل أدبي جديد ينتجها لأن العناق بين المؤلف والمتفرج حتمي لا هفر منه والا ستكون النتيجة أن يعيش في واد بينما جمهوره في واد آخر • وجمهور هذه العلاقة الحيوية لا يعنى سوى جفاف النبع الاصيل

الذى يستمد منه الكاتب المسرحى مضامينه
الفكرية وأشكاله الفنية .

وقد أثبت تينيسى ويليامز عمليا ايمانه العميق
بالعلاقة الحيوية بين المؤلف المسرحى وجمهوره فى كل
مسرحية كتبها بعد ذلك . ولكن لا يعنى هذا انه
حاول تملق الجمهور عن طريق دغدغة غرائزه ، لأنه - على
العكس من ذلك تماما - عالج مضمون الجنس بمنتهى
القسوة والعنف ولكن فى شاعرية خصبة جعلت المتفرج
يركز على الجوانب الجادة والحوية لهذا المضمون .
ولذلك لا يجرؤ أى ناقد على اتهام ويليامز باللجوء الى
الادب البورنوجرافى الرخيص . فالعبرة بأسلوب المعالجة
الفنية للمضمون المشار وليست بالمضمون فى حد ذاته .
ونظرا لهذه الجدية الفنية استطاع ويليامز أن يربط
الجمهور الناضج به ربطا وثيقا من ثانى مسرحية له عام
١٩٤٥ وهى « هواية الحيوانات الزجاجية » التى حصل
بها على جائزة نقاد الدراما فى نيويورك فى نفس العام .
وهى جائزة لها وزنها الأدبى الكبير وتدل على أن
النجاح الذى حققه ويليامز كان على المستويين الأكاديمى
الرفيع والشعبى العريض .

فى نهاية عام ١٩٤٥ قام ويليامز بمسرحة احدى
قصص الرواى الانجليزى د . ه . لورانس بعنوان
« أنت تلمسنى » واشترك فى الاعداد معه دونالد ويندهام

وكان اقبال الجمهور عليها بنفس الحماس الذى استقبل به المسرحية السابقة ولكنها كانت أقل تضجاً وفنية منها . وعلى الرغم من التشابه الفكرى بين ويليامز ولورانس إلا أن الاعداد المسرحى لرواية لا يمكن أن يصل الى مستوى الابداع الدرامى لمضمون مخصص له . ويبدو أن ويليامز أدرك هذه الحقيقة فركز بعد ذلك على كتابة المسرحيات بشكل أدبى قائم بذاته وغير معتمد على روايات لروائيين سابقين . وكانت المسرحية التالية « عربة اسمها اللذة » بمثابة الباب الذى دخل منه الى المسرح العالمى المعاصر ، بل أنه اعتبر بعدها الكاتب المسرحى الأول الذى ظهر فى أمريكا بعد يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكى . وخاصة أن آرثر ميللر حتى ذلك الحين كان فى بداية الطريق بمسرحية « كلهم أبناءى » .

● المنهج الدرامى

ومنذ بداية حياته المسرحية تمكن ويليامز من ارساء قواعد المنهج الدرامى الخاص به . فقد استفاد من المذهب الطبيعى ولكنه لم يطبقه تطبيقاً حرفياً بحيث لم ينحصر فنه فى حدود التصوير الفوتوغرافى لتفاصيل الحياة اليومية ، بل قام بإعادة صياغة هذه التفاصيل وترتيبها من جديد فى قالب درامى يجمع بين الرمزية والشياعرية والعاطفية والملاحظة الحادة . وكان يعتقد بأن المسرح

الناضح لا بد أن ينهض على المزج العضوى بين الفنون
السمعية والبصرية فى آن واحد . وعلى الرغم من أنه
مارس كتابة الشعر والقصة القصيرة إلا أنه آمن بأن
المسرح هو فنه ومهنته ومستقبله . فكلما حاول البحث
عن شكل فنى جديد لفكرة تراوده ، وجد نفسه يفكر
تلقائيا وباستمرار من خلال الصوت واللون والحركة على
منصة المسرح لقد أدرك ويليامز الحقيقة الجوهرية التى
يجب ألا تغيب عن ذهن أى كاتب مسرحى والتى تؤكد أن
المسرح كيان فنى أكبر بكثير من مجرد اللغة المكتوبة ،
ولذلك صرح ويليامز بأن العمل المسرحى الذى يتسبب له
فى كثير من القلق وتوتر الأعصاب لا يمكن أن تجسده
مجرد الحروف والكلمات فوق السطور والصفحات فالمسرح
بطبيعته فن يتجاوز أبعاد اللغة المكتوبة .

وكان ويليامز طموحا فى أن يمنح مسرحه الطابع المميز
له . فعلى الرغم من تأثره الواضح فى بدء حياته بتشيكوف
و د . ه . لورانس إلا أنه جاهد لكى ينزع فنه من برائن
التقليد والمحاكاة بحثا عن الأصالة والابداع . وبالفعل نجح
الى حد كبير فى هذا . وهذا الميل الى الأصالة والتفرد
ساعده أيضا على تجنب التأثيرات القوية التى مارسها
كتاب المسرح الاجتماعى والجدلى الذين سيطروا سيطرة
قاهرة على المسرح الأمريكى فى الثلاثينيات . واقتصروا فى
مضامينهم على معالجة الظروف الاجتماعية التى نتجت عن

مرحلة الكساد الاقتصادي التي تسببت في إصابة المجتمع الأمريكي بالكثير من اليأس والمرارة والاحباط .
فقد كان ويليامز مهتما أساسا بالإنسان في حد ذاته بدلا من الظروف الاجتماعية في عموميتها . ولذلك تتمتع مسرحياته بمذاق خاص تنفرد به عن مسرحيات أوديتس وليليان هيلمان وآرثر ميللر الذين اتخذوا من شخصياتهم مجرد أدوات أو وسائل لكي يصلوا منها الى تحليل الظروف الاجتماعية والصراع الاقتصادي .

واذا أردنا أن نتتبع الخصائص المميزة لمسرح تينييسي ويليامز سنجد أنها بدأت مع مطالع حياته الفنية وخاصة في مسرحياته ذات الفصل الواحد التي لا يعرف عنها الجمهور العادي شيئا الآن . وهذه المسرحيات كانت بمثابة الجذور الفكرية والبذور الفنية التي طرحت كثيرا من الثمار في مسرحياته الكبرى التي اشتهر بها حتى الآن . فمثلا في مسرحية « طفل موني لا يبكي أبدا » نقابل عاملا في أحد المصانع يحلم بالهجرة الى الغابات الكندية ليعمل في تقطيع الأشجار . وبرغم حاله الرقيق الا أن اعتزازه بذاته وإنسانيته يدفعه الى شراء حصان خشبي بعشرة دولارات لابنه الوليد البالغ من العمر شهرا واحدا . يفعل هذا وهو لم يسدد بعد ديونه لمستشفى الولادة ، وغير عابئ بمحاولات زوجته المستميتة لكبح جماحه حتى يدرك حدوده . وموني هذا المعتز بنفسه - بصرف النظر عن اعتبارات الفشل أو النجاح ، الفقر أو الثراء - يشكل

الملامح الأولى لأبطال ويليامز الذين نقابلهم فى مسرحياته من أمثال « معركة الملائكة » و « هواية الحيوانات الزجاجية » ، و « المشاكسين الضجرين » .

ومسرحية ويليامز ذات الفصل الواحد المسماة « ٢٧ » عربية لنقل القطن « تيلورت فيما بعد فى مسرحية « عربية اسمها الرغبة » وكأن الجنين نضج واستطاع أخيرا أن يخرج الى الحياة مستقلا متفردا . وتصور مسرحية « ٢٧ » عربية لنقل القطن « مالكا لأحد محالج القطن حطمه الكساد بقسوة ، فيضطر الى السماح لزوجته بالعمل لدى منافسه ، ولكن الحقد الذى يحترق فى داخله يجبره أخيرا الى احراق محالج منافسه فى النهاية . وقد تحولت هذه المسرحية فيما بعد الى الفيلم الكوميدى الساخر « الطفلة اللعبة » .

● الاتجاه الفكرى

ويتميز الاتجاه الفكرى فى مسرح تينيسى ويليامز بأسبغته الشفقة والحنان بل والحب على المقهورين والفاشلين فى الحياة . هؤلاء الذين يحاولون - بطريقتهم أو بأخرى - أن يتخطوا الحقيقة المرة الغليظة بالتسليم عليها . وهذه الشفقة هى التى يحيط بها ويليامز بطلته العاهر المريضة التى تفقد عقلها فى مسرحية « تحية من برتا » فى دوامة من الأضواء الحمراء الكثيفة . وهى شفقة ليست لها علاقة بالوعظ والارشاد ولكنها تنمو من

خلال الموقف الدرامي ذاته من خلال الصور الغائصة واللوحات الباهتة كما نجد في مسرحية « رسالة حب من لورد بايرون » حيث يتكشف لنا الفقر المدقع الذي يجثم على كاهل امرأتين تحاولان العيش على صدقات السائحين يعرض خطاب من لورد بايرون .

وويليامز ذو حساسية مفرطة تجاه الشخصيات المنهارة التي تسعى جاهدة الى استعادة الكرامة والاحترام والحب من الآخرين . ومأساة هذه الشخصيات تتبلور في أن الملجأ الأخير لها هو عالم الوهم الذي تهرب الى أحضانها من وطأة القهر واليأس والاحباط ويبدو هذا الاتجاه أشد ما يكون الوضوح في مسرحية « صورة وجه لسياسة » التي تتخيل فيها البطلة أنها قد اغتصبت على يد معجب سابق لها ولكن لا وجود له . وتستمر في ولوج عالم الوهم للدرجة أنها تتقمص دور الحسناء القادمة من الجنوب وتشرع في تبادل الأحاديث المثيرة مع حسناوات خياليات . وبلا شك فإن هذه الشخصية كانت بمثابة الخطبوط، التمهيدية التي رسمت منها شخصية بلانش دي بوا في مسرحية « عربة اسمها الرغبة » .

وقد ساعد ويليامز شخصياته البائسة في العثور على عالم الوهم ولكنه لم يبعدها عن عالم الحقيقة في الوقت

نفسه ، ذلك العالم الذى لا يرحم الهاربين منه فيطاردهم
اينما وحيثما حلوا . نجد مسـسـن هاردويك مور فى
مسرحية « السيدة المتعطرة » وقد تحولت الى أضحوكة
لسيدها ومثار لسخريتها ، وهى التى تسخر من أكاذيب
المرأة الفقيرة بادعائها انها اكتشفت نباتا برازيليا
يتسبب فى فقرها الذى جعلها تعيش فى الحضيض ولكن
عالم الحقيقة المرة لا يخلو من قلب كبير يتمثل فى زهيل
السكن الذى يحترف الكتابة ويقرب فى فقره من مسـسـن
هاردويك مور . فقد أعلن أن الاكاذيب ليست من صنع
الانسان ولكنها اختراع يد العوز الغليظة القاسية التى
تحشو فم البؤساء بها .

فى هذه المسرحيات ذات الفصل الواحد يشـسـارك
ويليامز معاصريه فى تصوير قطاعات مختلفة من المجتمع
الأمريكى ولكن بطريقته الدرامية المتميزة . فهو يقدم
تجسيدها دراميا للرغبة الانسانية الملحة التى لا تقابل
سوى الاحباط ، ويحرص فى الوقت نفسه على تشكيلاته
الشعرية التى تبلور نزوع الانسان نحو التعويض بصرف
النظر عن نوعية ذلك التعويض . ولعل الخط المشترك
الوحيد بين ويليامز وبين كتاب المسرح الأمريكى المعاصر
من أمثال أونيل وبول جرین وأوديتس ووايلدر أنه بدأ
حياته المسرحية بكتابة المسرحيات ذات الفصل الواحد
والتي بلورت فيما بعد كل الملامح المميزة لمسرحه بصفة
عامة .

● معركة الملائكة

وكانت « معركة الملائكة » هي أولى مسرحيات ويليامز الطويلة وفيها حاول أن يجمع عددا كبيرا ومتنوعا من العناصر التي صاغها منفصلة بعضها عن البعض في مسرحياته ذات الفصل الواحد . فقد جاء بطله الصعلوك المتجول فال اكسفاير الى مدينة منهاره ومنحلة وتمكن من تكوين علاقة بفتاة أرستقراطية معتوهة . ثم أحاط ويليامز بطله بجوقة من سيدات البيوت البائسات مع جوقة مضادة من رجال المدينة الحاقدين . ولا يلبث البطل أن يهرب من الفتاة المعتوهة لكي يقع في حب زوجة يقال تعاني نفس اليأس والفشل . لكن عناصر المسرحية تفتقر الى التناسع والانسجام ، فقد فشل ويليامز في مزجها وتوحيدها دراميا ، ولجأ الى الاعتماد على المواقف العشوائية والصدف العرضية مثل اقحام عنصر الانتقام في شخصية المرأة التي هرب منها ، وقتل الزوجة على يد البقال الغيور ، وهي جريمة القتل التي تأخذ المدينة بجريرتها فتقتله .

وعلى الرغم من فشل مسرحية « معركة الملائكة » في الحصول على نجاح ساحق عام ١٩٤٠ فانها تحتل عند ويليامز مكانة خاصة بدليل أنه عاد الى تنقيحها عام ١٩٥٧ وظهرت بعنوان « أورفيوس هابط » ، وهذا التثقيح منح المسرحية القديمة أبعادا رمزية وإيحاءات درامية جديدة . فقد تحول فال اكسفاير الى أورفيوس

الذى يرمز بدوره الى الفنان الخالد الذى يفشل فى مجارة
العالم البائس والتوحيد معه فيدمره . ولذلك يمثل
وصول فال الى مدينة جنوبية ضيقة الأفق ومتعصبة
نزول أورفيوس الى العالم السفلى . ونظرا لازدياد
الايحاءات الشعرية الخصبة فان المسرحية الجديدة تمتاز
بالخيال العميق الذى يعيد تشكيل الحقيقة الاجتماعية
فى تكوين جمالى أخاذ .

ويرتبط الاتجاه الرمزي فى « أورفيوس هابطا »
بمسرحية « كامينو الحقيقى » التى تبلور انتصار الرمزية
على الطبيعية فى مسرح تينسى ويليامز فقد تضاعف ولعه
بالمدرسة الرمزية فى الشعر الفرنسى الى الدرجة التى
شغلته عن أدوات درامية أخرى لا تقل أهمية عن الرمز ،
ولذلك فان مسرحيتى « أورفيوس هابطا » و « كامينو
الحقيقى » تكشفان عن المبالغة فى الاعتماد الكامل على
الاتجاه الرمزي الشفاف كما تكشفان عن الاتجاه نحو العنف
الحسى والقسوة الجسدية . ولكن امتزاج الشعر بالعنف
خلق نوعاً جديداً من الشعر المسرحى الذى يزود
الموقف الدرامى بكل العناصر الرمزية المجسدة والمجردة
التي تعتمد أساساً على التركيب الموسيقى والحالة النفسية
التي تسود المسرحية بصفة عامة . ولعل السبب
الذى فرض على ويليامز هذا الاتجاه يكمن فى المضمون
الذى يدور حول نساء الجنوب العاجزات عن مواجهة

العالم الجديد بكل عنفه وقسوته ، بينما يتراءى لهن عالمهن القديم وكأنه فردوس مفقود يختفى وراء غلالات الوهم

● أوهام الماضي

ويتشكل نسيج معظم مسرحيات ويليامز من أوهام الماضي التى تعيش فيها الشخصيات ومن هناك كانت هذه الغلالة الشعرية التى تغلف كل الموجودات * وقد أدرك الياكازان - مخرج مسرحيات ويليامز - هذه الحقيقة فكتب فى كتابه « الاخراج المسرحى » عام ١٩٥٣ عن مسرحية « صيف ودخان » انها « تراجيديا شعرية ليست واقعية ولا طبيعية » * ومع ذلك نستطيع القول بأن ويليامز ظل متحررا من الخضوع لأى قالب جامد برغم عودته الى الأسلوب الشعرى والانطباعى أو التأثيرى فى « صيف ودخان » وهو الأسلوب الذى سيطر بصفة خاصة على « هواية الحيوانات الزجاجية » *

ولكن ليست كل بطلات ويليامز من ذلك النوع الذى يعيش فى أوهام الماضي * فهو يميل الى التنويع وتجنب القوالب الجامدة ولذلك نجد سيرافينا بطلة « وشم الورد » امرأة مليئة بالحياة لا تمت بأى شبهة من قريب أو بعيد الى سيدات الجنوب اللاتى يكسسنو الشحوب وجوههن والارتعاشة حركاتهن * فالمؤلف يركز على الطاقة الجنسية والنفسية المتفجرة داخل سيرافينا

الأرملة ذات الخيال الواسع والنشاط المتدفق • ولذلك
تميل شخصيتها الى الكوميديا المنطلقة بعيدا عن الجو
المأسوي الذي تعيش فيه بطلات ويليامز الأخريات • ويتجلى
هذا العنصر الكوميدي في شخصية الفارومانيا كافالار
خطيب سيرافينا ، وفي العلاقة الغرامية الرقيقة بين بحار
شباب وابنة سيرافينا ، وفي تصرف سيرافينا التقليدي
العتيق تجاه تلك العلاقة • ولكنها اذا كانت تندفع في بعض
الاحيان كالأعصار المدمر الا أنها ليست متهورة سيئة
الخلق ، كما أنها تتخذ موقفا أخلاقيا ساميا تجاه الحب
والزواج •

ويبدو ان عنصر المأساة في مسرح ويليامز أقوى
من العنصر الكوميدي بصفة عامة • بدليل ان انجوس
المأسوي يجثم مرة أخرى كالكابوس على المسرحية التالية
« وفجأة في الصيف الماضي » • وبذلك تشكل نفس الامتداد
الحى لمسرحية « كامينو الحقيقي » و « أورفيوس هابطا » •
وهي المسرحيات التي تمثل أعظم توظيف للخيال الدرامي
في عقد الخمسينيات قام به كاتب مسرحى أمريكى منذ
أرنيل • ولكن ويليامز استمر في الوقت نفسه في توظيف
المسرحية الطبيعية في مسرحيتين حققتا نجاحا ساحقا
هما « قطة فوق سطح من الصفيح الساخن » و « طائر
الشباب الحلو » • وهما تجسدان صراعا بالغ العنف
والضراوة ضد الفشل والاحباط • ولذلك يعود الامتزاج
بين الشعر والعنف كأقوى ما يكون في مسرحية « طائر
الشباب الحلو » التي تجسد السلوك الوحشى للرجال

والنساء • فالمرحية تدور حول نجمة سينمائية وقواد
لها. وعضو مجلس شيوخ من الجنوب يتمتع بقسط
وافر من الغوغائية ، وابنه الذي يقود جماعة من الفاشيين
تؤيد والده • ومن الواضح أن ويليامز يملك قبضة
حديدية على كل ابعاد اللحظة التي يلقى فيها الضوء
الباهر على مجموعة من الشخصيات سواء كان ذلك في
مواقف عادية أو غير ذلك •

وإذا كان هذا العنف يتلشى مرة أخرى في مسرحية
« فترة توافق » التي تميل إلى الكوميديا مثل « وشيم
الوردة » إلا أنه يعود مرة أخرى في مسرحية « ليلة
السحلية » التي يصارع فيها البطل شانون مجتمعا يسلف
من التعفن درجة الاختناق • ولكن أروع ما في مسرح
تينيسي ويليامز أنه لا يفرض أية قوالب جامدة على
أشكاله الفنية ومضامينه الفكرية بل يترك الأفكار تتفاعل
عضويا مع الأشكال ، ولا يهم إذا كانت المحصلة مأساة
أو كوميديا ، المهم أن تكون النتيجة امتدادا طبيعيا
للعناصر التي بدأت بها المسرحية • ولذلك سيبقى الاحساس
الدرامي الغريزي حصنه الحصين وإن كان احتياجه إلى
السيطرة والتحكم سيظل نقطة ضعفه الرئيسية •

ولعل الروح الشعرية التي يتمتع بها ويليامز
هي التي ساعدته على أن يتخطى مسرحه حدود الزمان
والمكان • فهو ينظر إلى الإنسان في جوهره بصرف النظر

عن الظروف الاجتماعية الطارئة • ولذلك فهو يسير في اتجاه يكاد يكون معاكسا لمعاصريه من أمثال أوديتس وآرثر ميلر وليليان هيلمان الذين يسرون من الانسان الى المجتمع ، بينما يسير ويليامز من المجتمع الى الانسان قوام عالمه المسرحي منمثلا في العناصر الشعرية والرمزية والغنائية والتأثيرية والطبيعية وكل ما من شأنه بلورة جوهر الانسان في كل زمان ومكان •

بيتر فايس

(١٩١٦ - ٢٠٠٠)

بيتر فايس من كتساب المسرح
الأمماني المعاصر الذين أثاروا ضجة كبيرة
بمسرحتهم الثورية سواء من ناحية المضمون
أو الشكل . فقد لمع نجمه بعد الحرب ورشحته
كل النقاد لخلافة بريشت بسبب نظراته الفكرية
النقدية التي تغلف أحداثه الدرامية . ولكنه
لم يقلد بريشت تقليدا أعمى بل أضاف إلى
إنجازاته الكثير ، وكان مفهومه الدرامي للمسرح
مفهوما خاصا به كما اتضح في مسرحيته
الشهيرة « مارا - صباد » التي تنقسم إلى
مستويات متعددة من الأداء الصامت (البانتوميم)
والتعليق ، ومن الحركة المتجددة الدائبة ،
والجدل العقلي النقدي . بل إن عنوان المسرحية

كان أطول عنوان فى تاريخ المسرح ، وهو :
« اتهام واغتيال جون بول مارا ، تعرضه فرقة
ممثلى مصحة شارنتون للأمراض العقلية تحت
إشراف المركز دى صاى » . أى أن فايس
أراد أن يكون ثوريا حتى فى عنوان
مسرحيته .

وهذه المسرحية ليست أول أعمال فايس . ولكنها
هى التى لفتت الأنظار اليه على المستوى العالمى . وبالإضافة
إلى أنها جسدت مشكلة من أخطر مشكلات العصر ، وهى
حتمية الثورة كحل جذرى لأوضاع المجتمع القديم ،
وكانصاف للمظلومين الذين طحنتهم الأحداث ، فقد باورت
حدثا تاريخيا فى أسلوب درامى لم يسبق له مثيل فى
تاريخ المسرح . وهو الأسلوب الذى اصطلح النقاد على
تسميته بالمسرح التسجيلى ، واتفقوا جميعا على أنه خطوة
أنضج من الخطوات التى قام بها بريشت فى مسرحه
الملحمى . فان فايس لا يبتكر شخصيات مسرحيته من
الخيال المحض ، بل يستقدمها كما هى من التاريخ الفعلى
المسجل مع نفس الأحداث والمواقف التى عاصرتها ، وذلك
بحالتها الخام تقريبا . ولذلك فالمسرحية تعتمد على صياغة
الأحداث وتسلسلها فى قالب شبه درامى لا يكاد المؤلف
يضيف إليها شيئا من عندياته . ولكن هذا لا يعنى أن
دوره كان سلبيا تماما ، فقد وضع فى ثنايا الحوار دوايات

الصراع التى تدور داخل شخصياته فى مواجهة الخلفية الفكرية والثقافية والاجتماعية للعصر .

وتدور أحداث المسرحية فى مصحة الأمراض العقلية فى شاربنتون التى يديرها المدعو كولبير الذى يمثل البورجوازية الصناعية تحت حكم نابليون . بينما يقوم مساعده كولبير بجلد المجنين من حين لآخر على سبيل الارهاب . وفى هذا الجو الشاذ الغريب يقوم المراكزى دى صاد بتأليف مسرحية عن مصرع مارا ، التى تقدم وتمثل تحت اشرافه . ولكن المسرحية لا تسير حسب خط درامى متسلسل ، لأنها تجسد أحداث الثورة الفرنسية ، كما تخيلها مارا المحموم قبيل مصرعه ، وهو جالس فى حوض الاستحمام ينزف دما من القروح التى تغطى جسده . هذه الصور المحمومة ، التى يطلقها خيال مارا ، تقطعها زيارات شارلوت كوردى ، التى تظهر ثلاث مرات أمام الباب ، ثم تجهز عليه فى نهاية المسرحية بضربة واحدة . فالثورة تصل الى ذروتها مع نهاية مارا ، التى تبدأ فى الواقع ببداية المسرحية ، وتؤجل وتختفى من حين لآخر ، حتى تنتهى بها المسرحية التى تدور حول اليوم الأخير من حياة مارا وهو الذى يوافق ٢٣ يوليو ١٧٩٣ .

وتدور الدراما كلها فى مجرى الوعي عند مارا ، أى أن الأحداث راهنة وحاضرة بحيث تدور بالفعل أمام الجمهور . اذ يستعيد مارا ذكرياته وخطبه مجسمة فى

مواقف ومناظر مرئية ، وسواء مع استرجاعه لحلم المستقبل الضائع ، أو في استعادته لمواقف الماضي ، فإن مارا يسيطر تماما على زمان الأحداث ومكانها حيث يدور كل شيء في خياله ، مثل مؤلف المسرحية دي صاد الذى يتواجد على المسرح بصفة مستمرة كمؤلف وكمخرج . ويمتد الصراع الدرامى من خلال الجدل الوهمى المستمر بين مارا ودي صاد ، وهو الجدل الذى يتجسد من خلاله الحدث الدرامى الرئيسى . ولا يقتصر الجدل حول الثورة بين الشخصيتين الرئيسيتين : مارا ودي صاد ، ولكنه يمتد ليشمل كولبير ، مدير المصلحة ، الذى يعلق على الثورة . وكذلك مقدم المسرحية الذى يعيد فى خبث تفسير آراء المريكز دي صاد بأسلوب غوغائى ، ثم روكسى ذلك الثورى المتعصب ، وأخيرا مغنو البروليتاريا فى أغانيهم . ولكن بيتر فايس لا يقول رأيا أو ينصر حجة على حجة ، بل يترك القضية الثورية معلقة تهتز وتتأرجح بين أطراف الصراع الدرامى .

ولا تقف المسرحية عند حدود هذه الأساليب الدرامية والفكرية التى تقطع سياق الوهم المسرحى . فالشخصيات ذاتها تعاني من الفصام والانقسام : فالأدوار المسرحية تقوم بها شخصيات مجنونة تعاني من أمراض محددة . وبالإضافة الى التغريب الذى يسيطر على الأحداث الدرامية بصفة عامة كمسرح داخل المسرح ، يأتى تغريب الشخصيات من خلال انقسامها الى مرضى وإلى ممثلى أدوار . كما

يستخدم المؤلف تكنيك المونتاج على المستوى اللغوى ،
فتراه يستخدم الشعر المقفى كوسيلة للنقد اللاذع ، ثم
يدير الحوار فى أبيات من الشعر المرسل ، بجانب
نداءات وخطب مارا الحماسية ، والأغاني الفردية والكورالية
فالحديث الدرامى الرئيسى فى مستوياته المتعددة ، يخضع
لوجهات نظر مختلفة ، ومن ناحية الشكل المسرحى فانه
يجمع بين جميع وسائل الأداء المسرحى المتاحة من غناء
ورقص وبانتوميم وحوار • ولعل هذا يرجع الى خبرة بيتر
فايس التى اكتسبها من عمله فى الأفلام التجريبية
من قبل •

● الشكل الدرامى

فاذا قارنا الشكل الدرامى عند فايس بمثيله عند
بريشت ، سنجد ان الشكل عند بريشت بسيط ، وساذج
فى بعض الأحيان ، ولا يعتمد على التركيب والتداخل
بين عناصره المختلفة ، أما عناصر الشكل فى مسرحية
فايس « مارا - صاد » فتمتزج وتشابك فى وجدة فنية
وعضوية لا تعرف الانفصام • وبصرف النظر عن مستوى
الحوار الجدلى والفكرى بين مارا ودى صاد ، سنجد ان
الأثر السيكولوجى العام الذى تتركه الحركة الدائبة ووسائل
الشكل الدرامى اللغوى المتعددة ، هو أننا فى مواجهة طيف
خيال مجنون ، يبرر دراميا كخيال دى صاد وكحلم مارا •
وهذا واضح منذ البداية عند ما ينتقل بيتر فايس

بمضمونه المسرحى الى مستوى التصوير الخيالى الذى يعتمد على شطحات افانتازيا ، ولكنها شطحات محكمة على أية حال بالشكل الدرامى العام للمسرحية . ومن هنا كن اختيار فايس لتقديم مضمونه كمسرح داخل المسرح ، حتى يمنحه حرية الخيال بكل شطحاته ، مع القدرة على اقناع الجمهور على المستوى الواقعى .

بهذا المنهج استطاع فايس أن يقدم ابتكاره المسرحى الجديد الذى عرف باسم الاغتراب ، وهو الأسلوب المناقض لنظرية الحائط الرابع التى ينهض عليها المسرح التقليدى الذى يوهم الجمهور بأن ما يشهده على خشبة المسرح هو شريحة حقيقية وواقعة بالفعل ، وأن حوائط المسرح الثلاثة هى حوائط الغرفة التى تحتوى شخصيات المسرحية داخل النص ، بينما يعد الستار المرفوع أمام الجمهور بمثابة الحائط الرابع الملقى لكى يشاهد الجمهور ما يدور داخل الغرفة خلسة . ولذلك يهتم المؤلف فى هذا النوع من المسرحيات بأن تكون أحداثه وشخصياته مطابقة تماما لما يدور فى الحياة العملية ، وفى الوقت نفسه يتحتم على الممثلين أن يتقمصوا شخصيات المسرحية تماما ، وبالتالى فانهم يوهمون أنفسهم بأنهم لا يمثلون ولكنهم يعيشون الواقع . أما بالنسبة لمسرح الاغتراب فمن الضرورى أن يدرك الجمهور أن ما يشاهده عبارة عن تمثيل لا يمت للواقع بصلة ، أى أن ما يراه لم يحدث ، أو حدث بأسلوب وترتيب مختلفين . فلا بد أن

يقتنع الجمهور أن هناك فرقا واضحا ومحددا بين ما يراه على المسرح ، وبين ما يصادفه في حياته العادية . ولذلك تبدأ مسرحية « مارا - صاد » بمونولوج يلقيه مدير المصحة مباشرة على الجمهور ، وذلك لكي يشرح لهم أبعاد مسرحيته والهدف منها ، ويوجه التحية الى مؤلفها دى صاد ، ثم يعود بعد ذلك ليجلس مع أسرته في جانب من المسرح . ثم يبدأ مناد يلبس ملابس المخرجين في تقديم الشخصيات مع تعريف سريع بحياتها وظروفها . وهكذا يسقط الحائط الرابع ويتحول المسرح والصالة الى وحدة واحدة يندمج فيها الممثلون مع المتفرجين .

ومن الصعب جدا تلخيص أحداث المسرحية ، نظرا لخلوها من الأحداث المسرحية التقليدية . بل ان شخصيات المسرحية لا يمكن تلخيصها في جملة أو فقرة عن كل منها، فهي تنمو من خلال تفكيرها وسلوكها وأبعادها التي تتضح مشهدا بعد مشهد ، بحيث لا يمكن ادراكها الا بعد الانتهاء من المسرحية ككل . ولذلك نلاحظ العلاقة العضوية بين الشخصية والحوار ، كلاهما ينبع من الآخر ويصب فيه . فالحوار الذكي العميق لا بد وأن تنطق به شخصيات ذكية وعميقة ، بنفس الدرجة . وكل الشخصيات تحتل المسرح بصفة دائمة انتظارا لمجيء دورها لتتكلم . ويبدو أن فايس استفاد من خبراته في كتابة السيناريو السينمائي بحيث جعل مسرحيته تتكون من ثلاثة وثلاثين مشهدا متتابعًا كالشريط السينمائي . هذا في الوقت الذي تحكم

فيه عناصر المسرح الكامل من تمثيل وموسيقى وغناء ورقص حتى ينقل الى الجمهور أكبر شحنة درامية • ومن أجل توصيل هذه الشحنة ، لم يعبأ فايس بالتقييد بأية قوالب أو قواعد درامية مسبقة ، بل استخدم كل وسائل التعبير الدرامى المتاحة ، فالحوار يمزج الجدية بالهزل ، والشخصيات تجمع بين الفكر المجرد والتعبير المادى بالجسم فى أسلوب البانتوميم والألفاظ تتراوح بين الشعر والشاعرية والنثر •

ولكن قد يقول القارىء أو المتفرج الذى لا يعرف شيئاً عن مارا ودى صاد أنه لا يجد أية متعة فكرية فى المسرحية ، وقد يكون له الحق فى ذلك • اذ أنه على الرغم من المضمون التاريخى الذى يعرضه فايس داخل النص ، إلا أن الالمام بالمادة التاريخية الأصلية مفيد فى الاستمتاع فكراً وفنياً بالمسرحية ككل • وقد يتعارض هذا مع قواعد النقد الحديث التى تنادى بتجنب أى تفسير قادم من خارج العمل الفنى ، ولكن اذا كان هذا التفسير يضاعف من استمتاعنا بالأبعاد الفكرية والفنية للعمل ، فما العيب فى استخدامه والاستفادة به ؟! وعلى هذا يجدر بنا فى هذا المقام أن نتعرض تاريخياً لشخصيتى كل من مارا ودى صاد •

● المادة التاريخية الأصلية

جان بول مارا هو أحد قادة الثورة الفرنسية الذي اغتالته فتاة تدعى شارلوت كوردى في ٢٣ يوليو ١٧٩٣ . وكان قد بلغ الخمسين من عمره قبل مصرعه . وكان شابا نابها وكله حماس للعلم ، فدرس الطب وحصل على درجته واشتغل به فعلا ، وأثبت جدارة ونجاحا في المهنة . ولكن عند ما اندلعت الثورة تحول الى الصحافة فعمل محررا في « صديق الشعب » ، وكان أول من أطلق تعبير « ديكتاتورية الشعب » . وشارك بعد ذلك في لجنة الأمن التي كونتها الثورة ، واتهم بالاشتراك في المذابح والمجازر الرهيبة التي افتعلها اليعقوبيون ، وخصوصا ان مقدرته الخطائية ، وكلماته المشتعلة كانت تحيل الجماهير الى عواصف هوج لا تبقى في طريقها كبل من تسول له نفسه أن يقف في مواجهتها . ومن هنا كانت حمامات الدم التي ارتبطت في التاريخ باسم جان بول مارا .

أما المركيز دي صاد ، فقد لمع اسمه في النصف الثاني من القرن العشرين كأديب اكتشفه النقاد والمثقفون حديثا ، لدرجة ان شهرته كأديب تكاد تغطي على شهرته في علم النفس الذي ارتبط فيه اسمه بالعقدة النفسية المعروفة بالصادية أو السادية ، وهي العقدة التي تدفع المصابين بها الى الاستمتاع بممارسة تعذيب الآخرين وخاصة فيما يتعلق بالقسوة الجنسية . ويقال ان المركيز

دى صاد كان يعقد حفلات ماجنة لكى يمارس فيها هذا النوع من الشذوذ والقسوة . ولكن لم يطرأ على بالنا أن هذا المركيز كان له انتاج مرموق يشكل روايات ومسرحيات عديدة ، وله أيضا اهتمامات ومواقف سياسية فيما يختص بالثورة الفرنسية التى عاصر نشوبها وتحمس لها بكل جوارحه . فقد كان حريصا على تعرية الطبقة الارستقراطية التى كان ينتمى اليها بحكم مولده وثروته ، ولذلك كانت كتاباته بمثابة هجوم مستمر على مثالب تلك الطبقة . ولكنه لم يستمر فى نظراته الموضوعية الى أمور السياسة ، لأنه كان ذا نزعة فردية جامحة أدت به الى دخول السجن ثم مستشفى الأمراض العقلية التى قضى فيها احد عشر عاما من عام ١٨٠١ حتى ١٨١٤ .

ومن الواضح أن بيتر فايس التزم الى حد كبير بهذه المادة التاريخية فى مسرحيته « مارا - صاد » ولكن الانجاز الدرامى الذى أضافه الى التراث المسرحى ، أنه من خلال إعادة ترتيب المادة التاريخية الخام ، مع تقطيعها بدون أن يتدخل الخيال الدرامى فى إعادة صياغتها من جديد ، أثبت فايس ان القدرة التنظيمية العقلية لدى الكاتب المسرحى يمكن أن تساعد على استخدام المادة التاريخية بلا تغييرات تخيلية جوهرية . فما نراه على المسرح هو تاريخ وقع بالفعل ، وبكل تفاصيله ، ومع ذلك فهو عمل فنى درامى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان . فليست هناك ضرورة لإعادة صياغة المادة التاريخية وصبها فى

قالب جديد، ولكن يكفي تحديد موقعها من النص ووظيفتها الفنية فيه . ولعل هذا يرجع الى خبرة فايس فى السينما التسجيلية التى تعرض الحياة أو التاريخ كما هو بحذافيره ، لكن مع احتفاظ المؤلف لنفسه بحق الحذف والاختيار حتى لا يتحول عمله الفنى الى مجرد درس فى التاريخ .

● الواقعية التسجيلية الغنائية

وفى مسرحية « التحقيق » عام ١٩٦٥ يتناول فايس قضية معسكر أوشفيتز الرهيب ، فى شكل مسرحى يجمع بين العرض الواقعى التسجيلى وبين الشكل الانشادى الكورالى المصطنع . ولذلك أطلق عليها عنوانا سافليا « غنائية كورالية فى أحد عشر نشيدا » ، ولكنه لم يوفق فى المزج التام بين العنصر التسجيلى والمعالجة الكورالية ، ولذلك كان هناك انفصام ملموس بين الشكل والمضمون . وفى المسرحية نشاهد أيضا مستويين للحدث الدرامى . الأول تمثله جلسات المحكمة ، والثانى يتمثل فى تصوير معسكر الاعتقال المسمى أوشفيتز بأقسامه المختلفة ، كما يبدو من أقوال الشهود ومن ذكرياتهم . فالحاضر الراهن المستمر الذى يتمثل فى إجراءات المحاكمة يغلف بدوره الحدث الماضى بمراحله المختلفة . ولكن فايس فى هذه المسرحية يلجأ الى العرض الدرامى فقط ، وبذلك يمتنع عن التحليل العقلى والتعليق النقدى . فالمسرحية تضم

أساسا تقارير متعددة عن بناء وتطوير الجهاز القائم بأعمال القتل داخل المعسكر ، وعن العلاقة بين الضحايا والسفاحين ، كما تبدو عن قرب من نظرة الشهود ، بالإضافة الى السرد الرتيب لفظائع هذا المعسكر . كل هذه العناصر يقدمها فايس فى توليفته المعروفة والمتمثلة فى عناصر الواقعية التسجيلية ، والانشاد الكورالى ، والمستويات الدرامية المتعددة .

أما مسرحيته التالية « أنشودة الغول اللوزتانى » ١٩٦٦ فتمثل رجعة الى مسرح بريشت التعليمى الكورالى . ولقب اللوزتانى يعود الى كلمة « لوزيثانيا » وهى اسم لاقليم من أقاليم الامبراطورية الرومانية ويشمل بالتقريب المنطقة التى كانت تحتلها البرتغال الى وقت قريب جدا . وعند ما ترجمت هذه المسرحية وقدمت فى مصر ، ترجمت الى « الغول » . فعلى خشبة المسرح تقبوم مجموعات بالتمثيل والغناء ، ومن وسطها يبرز القادة أو الأبطال . وتتحرك هذه المجموعات بحيث يقوم الممثلون بتجسيد أكثر من دور واحد ، فيمكن استبدال الشخصيات غيرها لأنها ليست الا أبواقا للتعبير عن آراء معينة من آراء المجموعة . بينما تتمثل وظيفة الكورس فى التعليق على الأحداث ، التى لا تنتظم - كما هو الحال فى « مارا - صاد » - فى شكل متسلسل مطرد ، وانما تصور أوضاعا وعلاقات قائمة فرضها الاضطهاد الاستعماري فى انجولا . ويستخدم فايس جميع أدواته المسرحية لكى يجسد هذا

الاضطهاد من مختلف الزوايا • فيستغل التمثيل
الصامت ، والتعليق ، والتقارير السردى ، والتلخيص
الكورالى ، والوثائق المصورة • فالمسرحية ككل مكتوبة
عن عمد لكى تكون « مسرحا داخل المسرح » ، وفى الوقت
نفسه كمسرحية للهواة ، يتطلع المؤلف الى مسرحتها من
خلال ممثلين غير حرفيين حتى لا تخبو روحها الثورية
اذا وقعت فى أيدي المحترفين العتاة •

واذا كان الشكل المعقد فى « مارا - صاد » يجسد
أحداث الثورة الفرنسية على مستويات وزوايا مختلفة
ومتعددة ، فان هذا الشكل فى «أنشودة الغول اللوزتاني»
يخضع كلية لتفسير سياسى واضح ومباشر تماما • وبرغم
ان المسرحية تتعرض لأوضاع وعلاقات غير انسانية فى
المستعمرات البرتغالية ، وتؤيد ما تعرضه بالوثائق
والمستندات ، فانها تتجه من حيث شكلها المسرحى الى
أسلوب الفانتازيا والمأساة الموسيقية • ولكن الواضح
أن هذه المأساة الموسيقية تبدأ وتبلغ ذروتها دون أن
يحدث فيها حدث ما الا عن طريق السرد : سرد الأحداث
وليس تجسيدها كما تعودنا أن نرى فى الدراما التقليدية •
ولذلك شك بعض النقاد فى أن بيتر فايس ومن سار على
نهجه يدخل فى باب الدراما أصلا ، ووصفوا مسرحيته
بأنها مجرد عرض موسيقى أو ريفيو له طابع حزين ،
ولعل رأيهم هذا يرجع الى سيطرة السرد التقريرى
للأحداث ، ووجود الشخصيات النمطية التى بلغت من
النمطية وتجسيد النماذج المتكررة والأفكار المجردة درجة

العمومية التجريدية التي تسمح بترقيمها ، بدلا من ان تنهض على الشخصيات الحية المميزة ذات التفكير والسلوك المتفرد شأن الدراما التقليدية * ولكن ينسى بعض النقاد ان بيتر فايس من المتأثرين بالمرح الملحمى الذى استحدثه بريشت ، وحاول عن قصد ابتكار اضافات جديدة اليه .

ومع ذلك فالأمر ليس بهذه البساطة ، لان بريشت يستخدم الأسطورة أو ما يماثلها لكي يقيم بناء الدراما الملحمية ويعبر بها عن معتقداته الأساسية فى السياسة والاقتصاد والاجتماع والأخلاق ، بينما نجد أن بيتر فايس يعتمد على الرينورتاج ليصل الى نتيجة مشابهة ، كما يعتمد على ما يشبه المونتاج والديكوباج (التقطيع) السينمائى على بناء مسرحه . وليس بيتر فايس وحده فى هذا المجال ، ولكنه أحد أقطاب المسرح التسجيلى الذين أحدثوا ثورة مسرحية كبرى منذ أوائل الستينيات . من أمثال الكاتب الألمانى رولف هوفهوت وهايثمار كيبهارت وجونثر جراس ، والكاتب الفرنسى أرمان جاتى وغيرهم من كتاب المسرح السياسى الذى نادى به بريشت وبيسكاتورا . وهم يلتقون فى تحميل مضمونهم السياسى بلغة الشعر أو فى تجديد تقاليد المسرح الشعرى بحيث يمكنها الاضطلاع بالتعبير عن المشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية الراهنة ، وبذلك يطعمون لغة الشعارات والاحصاءات بشطحات الخيال والفانتازيا . وبهذا يكون فايس وزملاؤه قد تجاوزوا بريشت الذى

حدد مسرحه في قالب الأسطورة والحدوتة التقليدية ،
فقد لجأوا الى الريبورتاج الشعري وهو أسلوب جديد تماما
على التراث المسرحي ، هذا بالإضافة الى الاستغناء عن
التقليد الأرسطي الشهير المتمثل في البداية والوسط
والنهاية ، بمنهج المونتاج والتقطيع السينمائي . وبذلك
يهدمون البناء الدرامي التقليدي باقامة مسرحياتهم على
عناصر تشكيلية متعددة لم تستعمل من قبل بنفس الوعي
والتعدد والتعقيد .

● عنصر التفسير التعليمي

في مسرحية «فيتنام» ١٩٦٨ يعتمد فايس على السرد
التقريبي أيضا الذي يقطعه التلخيص الكورالي من حين
لآخر وفي وقفات محددة ومقصودة . فمضمون المسرحية
عبارة عن شرح تفسيري لتاريخ فيتنام حتى السنة التي
كتبت فيها المسرحية . ومن الواضح أن فايس في هذه
المسرحية يكاد يقلد بريشت في مسرحياته التعليمية التي
كتبها في العشرينيات . ويعتقد فايس أن تاريخ فيتنام
ليس الا تاريخ الصراع الطبقي المتعاقب ، وهذا ما توضحه
وتشرحه المشاهد المتتالية ، من خلال المجموعة المتحركة
فوق المسرح ، والتي يتحول فيها الممثل الى شخص وظيفته
السرد والتفسير والتدليل .

ويبدو ميل بيتر فايس الى العرض التسنجيلي المباشر
واضحا منذ كتب مسرحية « التحقيق » ١٩٦٥ . ولكن

الريبورتاج التسجيلي المباشر كان دائم التعارض والاصطدام
بالأساليب المسرحية المركبة والمعقدة التي يستخدمها .
ولكنه في مسرحية « تروتسكي في المنفى » ١٩٦٨ ، نجده
يختار التصوير الواقعي بوضوح تام ، ولكن نتج عن هذا
الأسلوب ان المسرحية تحولت الى مجرد دراسة مباشرة
ومسطحة عن الثورة الروسية . فلم يحتفظ فايس من
ناحية الشكل الا بعنصر واحد من عناصر مسرحيته
« مارا - صاد » ، ويتمثل في عرض الحدودات المسرحية
كسلسلة من ذكريات تروتسكي نفسه الذي يظل طوال
المسرحية جالسا الى مكتبه . ولكن تطرف فايس في هذا
الاتجاه التعليمي المباشر له مزالق عدة ، أخطرها أنه يسير
في اتجاه سيبعد به كلية عن المسرح كفن من أرقى وأعرق
الفنون التي عرفت البشرية . وهو فن يتعامل مع فكر
الانسان كما يتعامل مع وجدانه ، ولن يجد الجمهور أية
متعة في الذهاب الى المسرح لكي يستمع الى محاضرة أو
حوار درامي حول الثورة الروسية ، أو الاستعمار البرتغالي
في أنجولا ، لأنه ربما وجد في كتب السياسة والتاريخ
مادة أخصب وأغزر من تلك التي يصرخ بها الممثلون في
مسرحيات بيتر فايس ، ولذلك اذا تخلى فايس كلية عن
عنصر التطهير الذي ارتبط بالدراما منذ مولدها ، فان
التراث المسرحي نفسه سوف يتخلى عنه ويدخله في عداد
الكتاب الذين حاولوا مجرد مسرحية التاريخ ، لأن تاريخ
المسرح يزخر فقط بالكتاب الذين توغلوا وراء المظاهر

السياسية والاقتصادية والاجتماعية المؤقتة ، واستطاعوا
بذلك بلورة القوانين الأخلاقية والنفسية والفكرية التي
تحكم الصراع الانساني في كل زمان ومكان .

ايريس ميردوخ
(١٩١٩ - ٠٠٠٠)

تدل رواية ايريس ميردوخ « الرأس
المقصومة » على اصرارها على تجريب أنواع
جديدة من الأسلوب والمنهج لم تكن متاحة
لها في رواياتها السابقة . وهى بهذا تشارك
زميلها الروائى الانجليزى المعاصر انجوس
ويلسون الذى قام بنفس المحاولة فى روايته
« كهولة المسز ايليوت » . ومثل هذه المحاولة
تؤكد ان الأسلوب المميز للكاتب لا يعنى
تكرار الأساليب السابقة التى تمكن منها
وأصبح أستاذا فيها . فهذا يؤدى فى نهاية
الأمر الى أن يفقد الأسلوب حيويته وقوته
الدافعة ويتحول الى أصداء خافتة وباهتة
لأمجاد أدبية سابقة . وعلى الروائى أن يطعم

**منهجه وأسلوبه دائما بكل ما من شأنه أن
يطوره ويفتح له آفاقا جديدة تثرى من أشكاله
الفنية وتغصب من مضامينه الفكرية .**

ففى رواية ويلسون التى سبق ذكرها يبدو الجانب
الأخلاقي واضحا وتقليديا الى حد ما ، بعد أن هجر الروائي
منهجه التهكمى السابق الذى تميز بالمرارة واليأس ، مما
كان له أثر واضح على استيعاب القارئ للمغزى الأخلاقي
الكامن فى روايته . ونحن هنا لسنا بصدد تقييم هذا
الجانب الأخلاقي نقديا ، ولكن المهم أن الروائي ينوع فى
استخدام أساليبه وأشكاله بحثا عن رؤية جديدة أو
توسيعا لمجال رؤية قديمة . والمنهج المتجدد نفسه ينطبق
على رواية « الرأس المصومة » لا يريس ميردوخ . فالذين
تعودوا على أسلوبها الزاخر بالخيال العميق المعقد، وقدرته
على مزج الواقع باللا واقع ، سيصابون بصدمة أو على
الأقل بخيبة أمل لأنهم سيعجزون - ولو لفترة عن تقييم بل
وفهم هذه الرواية التى يصعب وضعها فى خانة من الخانات
التقليدية التى يحلو للنقاد الاستعانة بها فى تصنيف
الأعمال الأدبية لأنها تريحهم من عناء البحث عن مناهج
تحليلية مستحدثة .

ولعل قضية الشكل الفنى هى القول الفصل فى
هذا الصدد . فمن بدهيات النقد المعاصر أن الشكل
لا ينفصل عن المضمون ، وعلى هذا فالتطوير الذى يحدث

للمشكل لا بد وأن يتبعه تطوير للمضمون . بل أن ايريس
ميردوخ كانت تتطرق فى بعض الأحيان الى رفض الشكل
الروائى التقليدى كلية . وهذا يبدو واضحا فى رواية
«تحت الشبكة» التى تتخذ مضمونها من مغامرات الشطار،
الا أنها لا يمكن أن تنتمى الى هذا النوع من الروايات .
فالشبكة لا تعتمد على المغامرات التقليدية التى يقوم بها
الشاطر ، فليس هناك سلسلة تنظم عقدها وتصوره تجاه
العقدة ثم الخاتمة . بل ينهض بناء الرواية على المواقف
المتناثرة والتى تبدو لأول وهلة بدون رابط بينها ، ولا
نعثر على أى أثر لنقاط التحول ، والمشاكل والأزمات
والحلول والصدف ، والأحداث المثيرة ، والتجارب التى
تكشف نفسية البطل وما يدور فى وجدانه . وفى الرواية
فقط يمر البطل بأحداث متتابعة على أمل أن يحقق هدفا
غامضا لا يدرك هو نفسه كنهه . وكل ما يملكه الشاطر
فى هذه الرواية كلب . ولذلك تختفى الخيول والمطاردات
التي اشتهرت بها روايات الشطار التقليدية .

وفى الرواية نفسها يوجه جيك الكلام الى هوجو
فيؤكد أن المفاهيم النظرية التى ترتفع عن الواقع ليست
سوى هروب الجبان من الحياة . فالإنسان لا يحكمه سوى
الموقف الذى يعيش فيه بكل كيانه والكلام نفسه عبارة
عن تبسيط لحقائق الحياة وتزييفها . وعلى الإنسان
الصادق مع نفسه ومع الآخرين أن يتوقف عن الكلام
كلية ، لأن وجوده لن يتحقق الا من خلال العمل والعمل

وحده ، وبذلك تخدع ايريس ميردوخ القارىء لان صناعتها
لروائية هى الكلام ، ولو كانت صادقة مع نفسها لتوقفت
تماما عن كتابة الرواية .

● الهروب من الساحر

وفى رواية « الهروب من الساحر » يبدو أن ايريس
ميردوخ تبحث عن حبكة من نوع جديد، لا ترتبط بفلسفتها
الشخصية من بعيد أو قريب وهذا المنهج السردى يتيح
لها أن تحيط بشخصياتها من كل جانب لأنها ترتفع عنها
وتراها من فوق . ولذلك فمن حق الشخصية أن تنطق
بالحكم والأمثال طالما أنها تلائم طبيعتها وتفكيرها . ولكن
هذه الحكم والأمثال تتجاوز النطاق النظرى البحث الى
المجال العملى فى الحياة فنجد آتيت مثلا تقول انها تحاول
أن تتعلم فى مدرسة الحياة . بينما تهرب روزا من كل
الأفكار والنظريات الى ايطاليا حيث الحركة والدفء والحياة
العملية . ومع ذلك لا تسمح ايريس ميردوخ لشخصياتها
بالخروج عن طاعتها فلا تترك لها العنان لكى تتعلم فعلا
فى مدرسة الحياة . بل نجد أن كل الأحداث والمواقف
محكومة ومرسومة مقدما طبقا لخطة تفتقد المرونة فى بعض
الأحيان .

ولكن ايريس ميردوخ تعتقد أن الروائى مهما منح
الحرية لشخصياته فلن يساعده هذا على فهم الحياة ،
فالحياة بطبيعتها غير قابلة للشرح والتحليل ومن حق

الروائي أن يتحكم في البناء الدرامي لروايته طالما أن هذا التحكم يتهشى مع خصائص المضمون . وتعتد إيريس مردوخ على ألا تنتهي خطوطها الروائية نهاية معقولة . بل أن معظم نهايات الخطوط عندها تستعصى على الشرح والتفسير شأنها في ذلك شأن الحياة نفسها فهناك أحداث ومواقف وشخصيات غامضة مثل الأخوة البولنديون ، وسمكة ميسكا فوكس ، وتدمير حائط حديقة رينبورو في رواية « الهروب من الساحر » . وربما تكون لهذه الظواهر دلالات رمزية ، ولكن الواضح أن هدف إيريس مردوخ بلورة غموض الحياة من خلال مواقف غامضة لعلها تساعد الإنسان على الوصول إلى أقرب نقطة يستطيع منها أن يطل على الحياة من خلال رؤية صادقة بقدر الإمكان . ولكن الإنسان لن يصل إلى رؤية شاملة تفسر له غموض الكون ككل . فالسحر يشكل جزءا كبيرا من هذا الكون الساحر إلا نهائي أشمل وأعمق وأوسع من إدراك عقل الإنسان المحدود الذي يصر على فك كل الرموز السحرية .

● قلعة من الرمال

وعندما صدرت رواية « قلعة من الرمال » رحبت بها جمهرة القراء على أساس أن إيريس مردوخ قد أصبحت واقعية . ولكن النقاد قالوا أن من الأصوب أن نقول أنها أصبحت أكثر تقليدية . فالعالم الذي نراه في « قلعة من الرمال » لا يضيف شيئا جديدا إلى

الحياة اليومية المعاشية التي عالجتها ايريس ميردوخ في رواياتها السابقة . هذا باستثناء ذلك الرجل الغامض الذي يشبه الغجر ويظهر من حين لآخر معلنا عن كارثة سوف تقع . ولكن الرواية - بصفة عامة - تقليدية الى حد كبير وكان معظم ثناء النقاد منصبا على أن ايريس ميردوخ كروائية تدرك جيدا أبعاد حرفتها وأسرارها ، وتبتعد كثيرا عن العشوائية التي قد تصيب البناء الدرامي بالتغرات أو النتوءات على حد سواء . فمثلا اذا كان سقوط عربة رين كارت في النهر ترمز الى القوانين الميكانيكية التي تحكم العالم المادي - كما هو الحال في معظم روايات ايريس ميردوخ - وهي القوانين التي لا تعبأ بآمال الانسان وآلامه ، فان هذا الحدث الدرامي والميكانيكي يرمز أيضا الى الكارثة العاطفية غير المتوقعة التي سقطت على زوجها مور . فعندما تصل الحياة الى نقطة التوازن، فلا أمل البتة في الرجوع الى الخلف . فالانسان دائما يبدأ ولكنه لا يعرف أبدا كيف ينتهي . وكما تقول إحدى شخصيات رواية « الجرس » : « ان أفعالنا مثل السفن التي نراها كيف تبدأ في الابهجار ، ولكننا لانعرف متى وبأية حمولة سوف تصل الى بر الأمان » .

ولعل المضمون الأساسي في معظم روايات ايريس ميردوخ يدور حول الخداع ، سواء خداع الانسان لنفسه أو للآخرين . والاهتمام الدرامي بهذا المضمون هو الذي منح روايتي « قلعة من الرمال » و « الجرس » وحدة

عضوية تمثلت فى الشكل الفنى والمتناسق والجميل .
فالإنسان لا شك حر الى حد ما ، ولكنه يختلف عن الآخرين
طبقا للدرجة التى يستغل فيها هذه الحرية النسبية . فمثلا
يخدع مور زوجته رين ، ويظن بهذا أنه يستغل الحرية
الممنوحة له . ولكنه فى الوقت ذاته يخدع نفسه لأنه
لا يستمتع بهذه الخيانة الزوجية خوفا على مستقبله
السياسى من أن تصل رائحة هذه الخيانة الى أعدائه
السياسيين . ولذلك فهو يحرم نفسه تلقائيا من المتعة
التي ينشدها . ونفس المضمون نجده فى رواية « الجرس »
عندما تقرر دورا أن تستخدم حريتها فى أن تهجر
بول ، ولم تكن تدرك أنها فى ممارسة مثل هذا النوع
من الحرية تخدع نفسها فى المقام الأول .

وعنصر الاثارة التقليدى ينبع أيضا من الخداع
الذى تمارسه كل شخصية تجاه الأخرى . فالقارئ
يتوقع فى شوق كيف يكون تصرف الشخصية الأخرى
عندما تكتشف الخداع وهكذا . والجانب الأخلاقى يتمثل
فى صراع الإنسان بين شقى الرعى المتمثلين فى المثل
التي تعارف عليها المجتمع وبين التجربة الشخصية
التي يمر بها ، ومدى التسوافق بين هذين الشقين
المتصارعين ، وإلى أى حد يستطيع الإنسان أن يرفض
خوض غمار الحياة دون أن يعرفها ، وكيف يستطيع
الإنسان أن يعرف حدوده قبل أن يؤمن بمبادئ أخلاقية
عامة قد يعجز عن تطبيقها شخصيا . والذين يهربون

من الحياة على أساس أنها لا تستحق الاهتمام بها ،
سيصابون بخيبة أمل . ورواية « الجرس » عبارة عن
بانوراما عريضة لاستعراض كل جوانب وأبعاد
خيبة الأمل التي تتربص بكل الهاربين . وتصر ايريس
ميردوخ على تتبع هذا الخط في الرواية لدرجة أن مجرى
الأحداث يتدفق في يسر وسهولة كنهر يشق مجراه
في قوة وحيوية .

● البناء الدرامي

وإذا حاولنا تحليل البناء الدرامي بالمقارنة بين
روايتي « الجرس » « وقلعة من الرمال » سنجد أن
الرواية الأولى تمتاز بوحدة الموضوع ، وتمكن الروائية
من المعاني وظلالها ، من المواقف وآثارها ، من الألفاظ
ودلالاتها بحيث لم يخنها التعبير في أي موضع من مواضع
السرد . حتى تحليل الشخصيات لم يخرج عن نطاق
فن الرواية إلى مجال علم النفس برغم اعتماده الكبير
عليه . فالبناء يخضع كل عناصره من خلال وظائفها
الفنية دون أي نوع من الزخارف . أما البناء في « قلعة
من الرمال » فلا يصل إلى هذا المستوى من المرونة الدرامية
في التعبير والتجسيد .

أما انجساز ايريس ميردوخ في رواية « الرأس
المقصومة » فيتمثل إلى حد كبير في الشكل الفني .
فالخلفية الاجتماعية تكاد تختفي تماما مثلما نجد في

الروايات الرومانسية التي لا تحتاج فيها الشخصيات الى مال لأن حالتها المادية غالبا ما تكون ميسرة ، وتصبح همومها عاطفية شخصية من الطراز الأول . ولكن أيريس مردوخ لا تركز أيضا على الشخصيات لأن الجو العام للرواية مشبع بالضباب الذي يغلف كل تصرفاتها . وهكذا عادت أيريس مردوخ الى إيمانها القديم الذي يؤكد أن الحياة أصعب من أن تفسر ، وأن كل ما يملكه الانسان في هذه الحياة ، هو تلك النظرة الضبابية التي لن تشبع جب استطلاعها في يوم من الأيام . حتى العلاقات الجنسية التي كانت تعد الأساس الصلب الوحيد للتعامل بين الشخصيات في الروايات السابقة، أصبحت هي الأخرى غائمة وغامضة لدرجة أن الانسان يحس بها ولكنه لا يجد لها تفسيراً معقولاً .

● ثراء التجربة الروائية

ومما يدل على ثراء التجربة الروائية عند أيريس مردوخ أنها تركت الكوميديا في « الوردية غير الرسمية » الى الرعب في الرواية التالية « وحيد القرن » . فالروائي المتمكن يستطيع أن يعالج درامياً أي مضمون ، مهما اختلف في نوعيته عن المضمون الذي عالجه من قبل . فالرواية تصور امرأة شابة بريئة وقعت ضحية الصراع بين مفهومين مفهوم أن العالم لا يضم سوى الشر للانسان في كل خطوة يخطوها ، ولن يستطيع الانسان

أن يتجنب الشر إذ أنه عاجز عن ادراكه وفهمه . بينما
المفهوم الآخر يتمثل في رجل متوسط العمر يصر على
تجاهل هذه الحقيقة ويؤكد للبطللة أن خير وسيلة
لمواجهة الحياة هي في الهروب منها . والجنس خير وسيلة
ممتعة لمثل هذا الهروب . ولكن يظل الجنس لمحة سريعة
ومؤقتة يعقبها عودة الواقع الرهيب الذي لا يرحم
الهاربين . ولذلك تنتهي حياة بعض شخصيات ايريس
مردوخ بالانتحار الذي يعد بمثابة هروب من نوع أبدي .
ولكن الانتحار ليس حلاً ، بل انه علامة استفهام كبرى
تزيد الأمور تعقيداً بالنسبة للأحياء على وجه هذه
الأرض الغامضة المعقدة .

وبرغم أن روايات ايريس مردوخ لا تحاول تقديم
حلول جاهزة ، أو حلول على الاطلاق ، فانها تؤكد الارادة
الانسانية في البحث عن معنى معقول لهذا الوجود الذي
يكبلها من كل جانب . ولعل أكبر انجاز فني وفكري
لايريس مردوخ يتمثل في بلورة علامة الاستفهام الازلية
والأبدية التي تولد مع كل طفل جديد يأتي الى هذا
العالم والتي لا تموت مع رحيل أى انسان عن هذه
الدنيا فعندما يدرك الانسان حدود علامة الاستفهام
الكبرى هذه ، قد يمكنه أن يتعرف على حدود وجوده
وامكانياته الفعلية ، وبهذا لا تطيش ضرباته ولا تتحول
حياته الى كيان لا معنى ولا هدف له . صحيح أن هذا المعنى
سيكون نسبياً الى حد كبير ، ولكنه خير من اللامعنى

المطلق . ويكفى الانسان شرف المحاولة في البحث عن المعنى حتى ولو انتهت رحله بحثه الى لا شيء . فالبحث في حد ذاته قيمة لا يستهان بها . ولعله القيمة الوحيدة في حياتنا التي تفرق بين ما هو انسان وما هو غير ذلك .

ولذلك لا ينتهى الصراع الدرامى فى روايات ايريس مردوخ الى الخاتمة التقليدية التى ترجح كفة أحد طرفيه على الآخر ، وانما ينتهى الطرفان ، أو ربما لا ينتهيان الى شيء على الاطلاق ، بل يدخلان فى غابة كثيفة من الرموز الغامضة أو الغموض الذى لا يرمز الى أى معنى أو دلالة ومع كل هذا يتحتم على الانسان أن يواجه حقائق الحياة أو حتى خداعها ، ولا يهم اذا نجح أو فشل . ولكن المهم أن يحاول ، وفى هذه المحاولة تكمن حياته كلها . فهذا هو المجال الوحيد الذى ترك له فى هذا الكون لكي يمارس ارادته الانسانية المحدودة .

فريدريش دورنيمات

(١٩٢١ - ٠٠٠٠)

فريدريش دورنيمات أديب سويسرى له نشاط متعدد فى كتابة المسرحية والرواية، والقصة القصيرة والمقالة ولد فى كونولفينجن ابنا لكاهن بروتستنتى ودرس الفلسفة والدين فى صباه وشبابه المبكر فى برن وزيورخ، ولكنه رفض فكرة الالتحاق بسلك الكهنوت ، وفضل أن يشق طريقه ككاتب وأديب . وهو من الأدباء السويسريين الذين يتكلمون الألمانية ويكتبون بها . ويؤمن أن السخرية جزء حيوى من البناء الدرامى لمسرحياته ورواياته ، لأنها الأداة الحاسمة التى تحرك الجمهور الذى ربما تعود على الجمود والبلادة . ولذلك فهو يقلل قدر امكانه من العناصر المثالية والغنائية فى

مسرحه لأن الجمهور تعود أن يجد فيها مهربا
من مشكلاته اليومية . فالمسرح ليس مهربا
ولكنه مواجهة صريحة وحاسمة لقضايا الإنسان
المعاصر . أى أنه يتحتم على المسرح المعاصر أن
يتحول الى مسرح شعبى لا يحترم المجتمع بعض
الشيء ، بل ويجب أن يهاجم ويفضح تقاليده
الجامدة التى تحولت الى قيود تحد من انطلاقه
وتطوره . فالمسرحية التى لا تفضح ولا تستخدم
أسلحة السخرية ، لن يكتب لها الدخول فى
تاريخ المسرح العالمى . وهذا يوضح أن
دورينمات يمتلك نظرة محددة وواضحة الى
وظيفة الأدب ، وأن كان قد نفى فى كتاب
« قضايا مسرحية » أنه صاحب نظرية ما .

ومع ضرورة ايمان دورينمات بالوظيفة الاجتماعية
للمسرح ، إلا أنه لا يكره شيئا بقدر ما يكره المسرحيات
التعليمية ، فالمسرح فى نظره شيء آخر تماما انه فن قبل
أى شيء آخر . وإذا فقد هذه الصفة فانه يفقد السبب فى
وجوده أساسا . وهو يعرف المسرح بأسلوب مبسط فيقول
اننا اذا رأينا شخصين يتناولان قهحين من القهوة، فليس هذا
من المسرح فى شيء ، ولكنه قد يصير موقفا مسرحيا ، لو
اننا عرفنا أن فى قهحيهما سوما . والمشكلة بالنسبة
للكتاب المسرحى ليست فقط فى كيفية نقل هذا الموقف
الى الجمهور ، لأن مشكلة المسرح ليست فى مشكلة

القول والتوصيل فقط ، ولكنها مشكلة رؤيا أيضا . فعندما أراد دورينمات أن يصور مدينة صغيرة خربة في مسرحيته « زيارة السيدة العجوز » ، وضع على المسرح محطة لا تقف عندها القطارات ، وبين مدى ثراء العجوز بأن جعلها تتنقل على كرسي يحمله قطاع طرق من أصحاب الملايين الذين استطاعت أن تشتريهم بأموالها الطائلة .

ويعترف دورينمات بوجود عنصر عبثي في مسرحياته وزواياته ، فغالبا ما نجد أنفسنا عند تلك النقطة التي يتحطم فيها كل من المنطق والواقع كاشفين فجأة عن موقف غريب وغير مألوف يجبر العقل على أن يتخلى عن مقاييسه المنطقية ولكنه لا يستمرىء العملية مثل أونيسكو أو بيكيت فسرعان ما يعود العقل في مسرحياته الى فرض معايير المألوفة حتى تعود الأمور الى نصابها ولكن بشرط أن يرى المتفرج الحياة في ضوء جديد ، صحيح انه ضوء النهار العادى ولكنه ضوء كاف للكشف عن أسباب متاعب البشرية وبعثقبد دورينمات أن مسرحه هو مسرح الأمل الذى لا مبرر له ، أو الأمل الذى لا يقهر ، أو الأمل الذى لا يتحقق . ولعل روعة الانسان تكمن فى سعيه الدائم والدءوب الى تحقيق الأمل ، ولكن لا يهم اذا تحقق الأمل أو لم يتحقق . فالعبرة هى فى سعى الانسان وكفى . فهو بهذا السعى يحقق انسانيته ونشدانه للكمال . فالحقيقة عبارة

عن تسيج زآخر بالشقوب التي تفغر أفواهها لابتلاع كل من يحاول الاقتراب بهدف ادراكها ، واليقين الكامل محاولة عبثية لن تتحقق . وبرهان كل شئ غير ممكن ، ولكن الأمل في ادراك الحقيقة يوما - هذا الأمل في حد ذاته - متعة لا تعادلها متعة أخرى في الوجود .

● المضمون التاريخي

بدأ دورينمات حياته الأدبية بمسرحيات تاريخية يغلب عليها طابع الباروك ، ذلك الأسلوب الذي عرف في الفن التشكيلي والمعماري بصفة خاصة ، بالأبهة والعظمة والألوان الزاهية والأشكال المركبة المنسقة . وتطلق كلمة الباروك على الحقبة الفنية من نهاية القرن السادس عشر وحتى بداية القرن الثامن عشر . ويتميز أدب الباروك برؤيته للإنسان في صراع الأضداد بين الموت والحياة ، بين الفناء والخلود ، كما يسرف في استخدام الصور البراقة والأساليب العاطفية . وهذه الخصائص نجدها واضحة في مسرحيتي دورينمات « المكتسوب » عام ١٩٤٦ و « الأعمى » عام ١٩٤٧ . وهما مسرحيتان تجسدان مضامين دينية ، وتعالجان مشكلة الإيمان والعدالة الإلهية . وواضح أن دورينمات تأثر فيهما إلى حد كبير بدراسته في الفلسفة والدين ، تلك الدراسة التي تلقاها في صدر شبابه استعدادا للالتحاق بسلك الكهنوت ، ولكنه فضل عليها الاشتغال بالأدب .

في هاتين المسرحيتين يتخذ دورينمات من قضايا
الايمان والعدالة الالهية اسقاطات درامية على الخلفية
التاريخية لحروب الاصلاح الديني في القرن السادس
عشر ، وعلى حرب الثلاثين عاما بين الكاثوليك
والبروتستانت في أوروبا بين عام ١٦١٨ وعام ١٦٤٨ .
ولكن المسرحيتين لم تعتمدا على المضمون التاريخي
فقط ، بل كانتا من المعاصرة بحيث تناولتا تاريخيا
وانسانيا وذاتيا تجربة الحرب العالمية الثانية والفوضى
التي حلت بالعالم كنتيجة مأسوية لها . وفي هاتين
المسرحيتين يغلب الاسلوب التعبيري البلاغي المتدفق نتيجة
للتأثير الذي مارسه مسرحيات وأشعار الأديب الفرنسي
بول كلوديل على دورينمات .

أما مسرحية دورينمات التالية « رومولوس العظيم »
فتبدو لأول وهلة وكأنها كوميديا هزلية لا تحمل في
طياتها سوى الاستخفاف الواضح . بل ان دورينمات
نفسه يصفها بأنها كوميديا تاريخية ليس لها أساس
تاريخي . ولكن اذا تفحصنا المسرحية بأسلوب موضوعي
سنجد أنه على الرغم من الاستخفاف البادي على شخصية
الامبراطور ، الا أنه في داخله شخص جاد جدا يحمل على
كاهله آلام امبراطورية على وشك الاندثار ، وهي
الامبراطورية الرومانية الشرقية . وبعد دراسة طويلة
لأسباب الموت الزاحف على امبراطوريته ، اتخذ الامبراطور
قرارا نهائيا يدل على اصراره على أن يكون الامبراطور

الأخير لتلك الدولة ، كان القرار هو انه يتحتم على
الامبراطورية أن تموت وتندثر . ولم يكن هذا مجرد
قرار امبراطوري ، بل كان تقريراً وقراراً بحقيقة
مؤكدة . وبمنتهى الجرأة أعلن الامبراطور قراره في
اللحظة الأولى لحكمه الذي استغرق عشرين عاماً : ان
تلك الامبراطورية يجب أن تموت وأن موتها لن يكون إلا
على يديه شخصياً . فاذا كانت الامبراطورية قد منحت
هبة الحياة ولكنها فرطت فيها بمنتهى البساطة ، فليس
من حقها أن تستمر في الاحتفاظ بها .

تجسد مسرحية « رومولوس العظيم » سلوك آخر
قياسة الرومان بكل ما يملكه من فطنة وذكاء وعسـدم
رضوخ لمنطق القوة التقليدي ، فهذا القيصر يتصرف
دون بطولة ، ويعقد اتفاقاً ودياً مع الفاتح الجرمانى ،
حتى يجنب شعبه ويلات الهلاك التام . . ولذلك فرومولوس
بطل حقيقى ولكنه بلا بطولة بالمفهوم التقليدى للكلمة .
فهو ينسحب من المسرح السياسى الى الريف ، ويعتزل
السلطة وصراعاتها ، ويشغل نفسه بتربية الدواجن .
ويعلق دورينمات فى أحد هوامش المسرحية : « هذا
السلوك بمثابة قدوة طيبة يقتضى الاحتذاء بها أحياناً »
أى أن دورينمات قدم رومولوس كمثال يغرى الجمهور
على الاحتذاء به فى بعض الأحيان ، وهذا معناه أن
دورينمات يهدف الى تعليم جمهوره برغم اصراره على انكار
أى عنصر تعليمى فى مسرحياته .

هذا من ناحية المضمون ، أما من جهة الشكل فقد وجد دورينمات فى « رومولوس العظيم » شكله المسرحى المتميز والخاص . ويتمثل هذا الشكل فى الكوميديا التى تتخللها العناصر العبثية الساخرة التى قد تتطرف الى استخدام الأعيب الكباريه وحيله ، وفى الوقت نفسه تعالج مضامين معاصرة فى أشكال أو نماذج تاريخية أو أسطورة أو غيرها من ابتكار المؤلف وصياغته كذلك استبدل دورينمات أساليب البلاغة التعبيرية المتدفقة التى اتسمت بها مسرحياته الأولى : « المكتوب » و « الأعمى » بالحوار الساخر العاد المقتضب . ولذلك يقول دورينمات فى تعليماته الى الممثلين والمخرجين الذين يتصعدون لافتاح مسرحيته :

« انها كوميديا صعبة ، وصعوبتها هى فى ظاهرها الذى يبدو سهلا . ولنا أن نتساءل عما سيقوله عنها المتخصص فى الأدب الحديث ؟! . سيقول ان أسلوبها جاد ، وانها نوع من الكوميديا الهازلة ، وسيحاول وضعها فى مكان ما بين أدب الهزل وبين أدب برنارد شو . ولكن هذا الحكم على مسرحية « رومولوس العظيم » يعد فى منتهى القسوة . فهذا الرجل ظل يمثل دور الأبله عشرين عاما ، والعالم من حوله لم يستطع ادراك وجود أى منهج أو خطة وراء هذا السلوك الغريب . »

ويعتقد دورينمات أن عظمة رومولوس الحقيقية تكمن في أنه يستطيع أن ينفذ إلى ما وراء الوجه الظاهري للحقيقة ، بحيث يرى المشاعر الانسانية التي تتدفق في الشخصيات المحيطة به بصرف النظر عن الاقنعة التي تحاول وضعها على وجوهها ولذلك يرى دورينمات انه اذا لم يكتشف الممثل كل هذه المشاعر الانسانية التي تتدفق من داخل كل شخصية من هذه الشخصيات فانه لن يقدر على القيام بدور أية واحدة منها . وهذا لا ينطبق فقط على مسرحية « رومولوس العظيم » وانما على كل مسرحيات دورينمات دون استثناء . أما الصعوبة التي تواجه الممثل الذي يقوم بدور رومولوس ، فانها تكمن في عدم سماحه للجمهور بأن يتجاوب معه بسرعة . وهنا يتضح تأثير بريشت الملحمي على دورينمات الذي يعترف أن هذا مجرد كلام يقال فقط ، وأن تحقيقه غير ممكن ان لم يكن مستحيلا ، ولكن يجب أن يضعه الممثل في ذهنه على الأقل كمجرد اجراء تكتيكي فقط .

● محاكمة العالم

واذا كان رومولوس يحاكم العالم كله في الفصل الثالث ، فان العالم كله يحاكمه ويحكم عليه في الفصل الرابع . هنا يتجسد الصراع الحي بين الانسان والمجتمع المحيط به ، وهو صراع يحمل في طياته تاريخ الانسان كله . ونظرا لحساسية هذا المضمون وجديته البالغة فان

دورينمات يعلق على الخصائص التى يتحتم وجودها فى الممثل الذى يقوم ببطولة هذه المسرحية ، فيقول :

« لا شك أنه رجل ذكى ، انسان مطمئن ومتواضع ولكنه انسان يتصرف فى حياته بمشئى الثبات والثقة ، وبمشئى عدم مراعاة الآخرين . وهو لا يتردد فى أن يطلب من الآخرين أن يعملوا من أجل نفس الهدف الذى يتجه اليه برغم ما يبدو عليه من غرابة وشذوذ . وهو لا شك انسان خطر ، لأنه مصمم على الموت الذى لا يهابه . والانسان الذى لا يخاف الموت ، لا يمكن أن يربيه أى شئ آخر . بل أنه يصير مرعبا بالنسبة للآخرين . والعجيب أن هذا الرعب الذى تنطوى عليه هذه الشخصية ، يصدر من امبراطور يهوى تربية الدجاج . ولكن حقيقته الرهيبة تؤكد لنا أنه يقوم بدور القاضى الذى يحاكم العالم » .

ومأساة هذا الرجل تبدو فى الأسلوب الهزلى الذى يبدو به فبدلا من أن يتحول الى بطل تراجيدى بالمفهوم التقليدى لهذه الكلمة ، ويضحى فعلا بحياته ، نجده يطلب لنفسه الاحالة الى المعاش ولكن هذا القرار فقط هو ما يجعله انسانا عظيما يملك من الحكمة ، وعمق البصيرة وبعد النظر ، وحسن الادراك ما يجعله يتقبل هذا المصير بهذه البساطة . وهذا ان دل على شئ فانه يدل على امتلاء نفسه من الداخل ، وهذا الامتلاء دليل واضح على عدم الاقتناع بكل المظاهر الزائفة لهذا العالم .

اذن فرومولوس رجل شجاع لأنه عرف الحقيقة ،
ولأنه أصر على تحقيق ما يؤمن به . وهذا تأكيد درامي
لقدرة الانسان على السعى وراء الأمل مهما بدا بعيدا
ومستحيلا . فوسط كل هذا الضباب والعبث والضياع
نجد انسانا شجاعا لأنه أصر على أن يحول ما يؤمن به
الى حقيقة واقعة مهما كانت النتائج المترتبة على ذلك . فهو
لا يؤمن بالامجاد الزائفة التي يربطها الناس بالمعارك
والحروب ، لأنه رجل سلام ولا يحب الحرب ، ولا يعتقد
أنها ضرورة ملحة من أجل امبراطورية منهاره متعفنة ،
كل شيء فيها يموت ويندثر ، فلن يحدث شيء على الإطلاق
إذا ماتت الامبراطورية وعاش أبنائها .

● هبط الملاك فى بابل

فى عام ١٩٥٣ كتب دورينمات مسرحيته التالية
« هبط الملاك فى بابل » التى نقابل فيها شحاذا ، رفض
أن يلتحق بأية وظيفة أخرى برغم قرار الدولة التى يعيش
فيها بالقضاء التام على التسول . ولكن الشحاذ لا يتحرك
قيد أنملة عن قراره بامتهان التسول ، ومعنى هذا
أنه يتحدى الدولة كلها وعلى رأسها الملك البابلى نبوخذ
نصر الذى عاش فى عصره . وكلما أصر الملك على أن يقضى
على التسول ، أصر الشحاذ على أن يقف فى وجه تنفيذ
الملك لقراره . أى أنه يقول ويعلن أن هذا الملك ليس بملك
على الإطلاق بدليل أنه يعجز عن تنفيذ القرارات التى

يصدرها ، وبدليل أن هناك من رعاياه من يعيش خارج منطقة نفوذه داخل وطنه : ولكن الملك لم ييأس فأرسل لهذا الشحاذ أناسا كثيرين ، ولكنهم عادوا كما ذهبوا . ولم يجد الملك بدا من أن يرتدى هو نفسه ملابس التسول ويذهب ليقنعه بنفس منطقته ولكن الملك فشل هو الآخر في اقناع الشحاذ بالتخلي عن اصراره العجيب .

ويصل التحدى قمته عندما يدخل الملك في مسابقة مع الشحاذ على أيهما أقدر على اجادة فنون التسول . وتسفر النتيجة بالطبع عن انتصار الشحاذ الحقيقي على الشحاذ الملك . وذلك هو الانتصار الثانى للشحاذ بعد أن نجح فى أن يرفض قرار الملك بالقضاء على التسول ومن خلال هذه الحدوثة يريد دورينمات أن يقول ان الانسان المؤمن بهدفه مهما كان هذا الهدف تافها - فانه يستطيع أن يقهر كل مظاهر السطوة والسلطة حتى اذا تمثلت فى الملك نفسه . فالايمان الذى لا يتزعزع هو السلاح الوحيد الذى يمكن أن يقهر كل القوى العاتية والمعادية له . ولا توجد فى الوجود مهنة أحقر من التسول ومع ذلك نجح الشحاذ فى اثبات وجوده لايمانه العميق بها فى مواجهة الملك نفسه .

ولكن قد يتساءل القارىء : ما علاقة كل هذا بالملاك الذى هبط فى بابل ؟ فى هذه المسرحية نجد فتاة بعثت بها السناء مع أحد الملائكة لتكون هدية لأفقر انسان

على وجه هذه الأرض . فالملاك يهبط في قفلس اللعظمية
التي تجري فيها المباراة بين الشحاذا والملاك ، وأمام الملاك
يظهر الملك وهو أعجز الشحاذاين عن كسب القوت ،
فتعطف الفتاة عليه لعجزه وتكرس نفسها من أجله .
ولكنها سرعان ما تكتشف أن الشحاذا العاجز الفاشل
هو الملك نفسه ، فلا تصدق عينيها لأنها أحبت الشحاذا
ولم تحب الملك . فتطلب منه أن يهجر العرش وأن يعود
إلى التسول في الشوارع معها . وبالطبع يرفض الملك أن
يحترف التسول ، بينما ترفض الفتاة أن تكون ملكة .
ويحاول الملك اقناعها وعندما يعجز يدفع رجال الدين إلى
تحويلها عن فكرتها المسيطرة عليها ، ولكنهم يفشلون
في مهمتهم أيضاً ، لأن الفتاة أحبت شحاذاً ولا ترغب في
الزواج من ملك . ومن الطبيعي أن يرفض الملك التنازل
عن عرشه من أجلها .

وتتحول الفتاة الغريبة إلى قضية بابل كلها ، فيعرض
عليها أثريائها وشعراؤها وتجارها . الزواج ، ولكنها
تصر على الرفض . ويحاول الملك من جهته أن يطلب منهم
التنازل عن ثرواتهم وممتلكاتهم من أجلها ، لأنها أحبت
شحاذاً وقلبها لا يقبل أن يعيش إلا مع شحاذا ، ولكن أهل
بابل رفضوا جميعاً التنازل عن أي شيء يمتلكونه وكذلك
رفضت الفتاة . وأمام اصرار الفتاة لم يجد الملك والشعب
بداً من طرد الفتاة خارج حدود المملكة ، أي رفض الهدية
التي أرسلتها السماء . وبالفعل تخرج الفتاة من بابل التي

رفضتها فرفضتها • تماما كما رفض رومولوس الامبراطورية
فرضته الامبراطورية بدورها • كان مجزء وجود هذه
الفتاة فى بابل معناه اعلان مستمر لفساد القيم التى يعتنقها
أهل بابل جميعا ابتداء من الملك وحتى أصغر المواطنين شأنًا
كانوا جميعا أشد حرصا على ممتلكاتهم المادية من احترامهم
للقيم الروحية التى تربط السماء بالأرض ، ولذلك كان من
المنطقى أن يرفض أهل بابل هدية السماء ممثلة فى هذه
الفتاة التى جاءت لكى تقلب حياتهم المادية رأسا على عقب •
وليس هذا بالأمر اليسير على الانسان الذى استعبده المادة
بكل قيودها الرهيبة •

● الشكل الدرامى المتكامل

ويتجنب دورينمات فى مسرحياته المقومات الملحمية
لمسرح بريشت ، مثل انفصال الممثلين عاطفيا وفكريا عن
أدوارهم أثناء الأداء ، وتوجيه الحديث مباشرة الى الجمهور ،
واستخدام الراوى ، والنظرة النقدية العقائدية التى تغلف
المسرحية ككل • ويميل دورينمات بصفة عامة الى الشكل
الدرامى المتكامل مع الاحتفاظ بالوحدات الأرسطية : وحدة
المكان ووحدة الحدث كما نجد فى مسرحية « زيارة السيدة
العجوز » ١٩٥٥ ، ومسرحية « علماء الطبيعة » ١٩٦١ ومسرحية
« الشهاب » ١٩٦٤ أكثر من ميله الى الشكل الدرامى المفتوح
والذى يحتوى على الغناء كما وجدنا من قبل فى مسرحية
« هبط الملاك فى بابل » • بل ان دورينمات فى الكوميديا

لا ينسى الشكل الهندسى المتناسق والمنطقى كما نجد فى « رومولوس العظيم » التى يحكمها التناسب الدقيق بين المواقف والشخصيات ، ومع ذلك لا تطفى الجدية والصرامة الهندسية على انطلاقات الكوميديا والضحك .

ومن تأثيرات بريشت على دورينمات أنه عالج أيضا مشكلة افساد وتحريف النظام العام وأخلاقياته . على أنه يستعير من بريشت الخصائص الاجتماعية النقدية ، ولا يتفق معه فى ايمانه الثورى العقائدى ، ويستبدل بنمط نموذج الصراع الطبقي نمط الجهاز الاجتماعى الآلى المجهول ، الذى يفسد النظام والأخلاق العامة ، ويدفع بالأفراد الى سلوك انفصامى أو شيزوفرينى ، يجمع بين النفاق الاجتماعى وبين السلوك التجارى واللا أخلاقى . بهذه الخصائص يبرر دورينمات ابتعاده عن التراجيديا التاريخية واتجاهه الى صيغة التقليد الهزلى اللاذع ، والى الكوميديا ذات الملامح الساخرة والعبثية . ولذلك يقول دورينمات :

« العالم المعاصر ، كما يبدو لنا ، يصعب فهمه من خلال الدراما التاريخية بمفهوم الشاعر فردريش شيللر ، وذلك لسبب واضح ، اذ أننا لا نجد أبطالاً مأساويين ، وإنما مأس فقط ، مأس ينظمها جزارون عالميون ، وتنفذها آلاتهم الطاحنة ، فالدولة الحديثة اليوم قد أصبحت غامضة ، لا يمكن التغلغل الى بنائها الداخلى ، وهى بيروقراطية وليست لها شخصية مميزة . وهذا لا ينطبق فقط على شـبـكل الدولة فى موسكو وواشنطن ، بل يوجد أيضا فى برن .

فالممثلون الحقيقيون للدولة لا وجود لهم ، والأبطال
المأساويون لا أسماء لهم . فنحن نستطيع أن نصور العالم
المعاصر من خلال محتال صغير أو واحد من كتبة الدواوين
الحكوميين ، أو رجل من رجال الشرطة ، بصورة أفضل
من تصويره من خلال أحد كبار موظفي الدولة أو مستشاري
الحكومة . فالفن لا يتغلغل الى أبعد من الضحايا ، بينما
لا يكاد يتغلغل الى الانسان كإنسان ، أما أصحاب السلطة
والجاء فلا يصل اليهم على الإطلاق .

ويرى دورينمات أن الكيان الروحي للمجتمع قد
انطمست ملامحه وأوشك أن يتلاشى ، ولذلك احتلت الصدفة
المكان الذي كان يشغله القدر في المسرحية الاغريقية ، فهي
التي تحرك الحدث الذي يتضاءل في كثير من الأحيان الى
مجرد مفارقة مضحكة ولذلك يقول دورينمات أن القدر
قد هجر خشبة المسرح بعيدا عن الأحداث الجارية عليها ،
واتخذ مكانه خلف الكواليس ، خارج نطاق الدراما
الحقيقية . فعلى السطح تحولت جميع الأشياء الى صدفة
محضة أو حادث طارئ ، وتستهوى في ذلك الأزمات
والأمراض . ويعلق الناقد جيرهارد نويتمان أنه كان من
المفروض على دورينمات - طبقا لآرائه تلك - أن يتجه الى
كتابة المسرحية العبثية ، كما يمثلها أونيسكو ، غير أنه
يرفض المسرح العبثي ويقول ان العبث لا يحتوى على
شيء ما .

وقد أوضح الناقد فالتر هينك كيف يستغنى دورينمات

عن التحليل فى مسرحياته ، وكيف يؤكد الشكل العبتى
والهزلى الشاذ للحدث المسرحى . ومن ناحية أخرى يعالج
العبت فى مسرحياته الكوميديّة معالجة سببية معقولة ، أى
أنه لا يدع العنصر العبتى يتحكم فى التكوين الداخلى
للمسرحية . . ولكن دورينمات يتحايل للتغلب على هذا
التناقض ، فيستخدم الصدفة كمحرك أولى للحدث الدرامى
الرئيسى ، ثم يدع الحدث يتطور تطورا منطقيا مسببا .
كما نجد مثلا فى « زيارة السيدة العجوز » حيث تقترح
الصدفة مدينة جولن الصغيرة التى أصابها الفقر والانحطاط .
فى صورة المليونيرة كلير زخنسيان ، التى تعود كامرأة
عجوز الى مدينتها القديمة ، التى تشأ لنفسها من عشيقها
السابق ، فهى تطلب من أهالى القرية تسليمه اليها ، الا أن
محاولة كلير الظاهرية للانتصار للأخلاق - من العاشق
الخائن - وإعادة الأمور الى نصابها ، تؤدى بالتدريج الى
افساد الأخلاق وانحرافها . فهى تعد بالتبرع بمليار
فرنك للمدينة اذا نفذت ارادتها ، وتنساق المدينة الى
الاستدانة فى انتظار ملايين كلير ، وفى النهاية لا تجد
مفرا من تسليم آل العاشق الخائن الى كلير . اذن نتائج
الصدفة هى نتائج مسببة محكمة بل وحتمية ، فقوانين
الرخاء تؤدى الى افساد الأخلاق وانحرافها .

نجد نفس الاتجاه فى مسرحية « فرانك الخماس »
١٩٥٨ أو « أوبرا أحد البنوك الخاصة » التى تستوحى بناءها
من أوبرا « الثلاث بنسات » لبريشت . هنا أيضا تؤدى اللوائح

التجارية الى افساد الأخلاق وانحرافها ، فقانون الصدقة هنا ، الذى يطرد اطرادا منطقيا حتميا ، هو قانون اقتصادى ، تسانده الدولة فى النهاية وتعضده ، بغض النظر عما قد يغطيه هذا القانون من جرائم .

● مشكلة العدالة فى المجتمع

تنبع مشكلة العدالة عند دورينمات أساسا من المنابع الدينية ، ويمكن وفقا لذلك أن تأتى الصدقة ، التى تحكم الحدث الدرامى ، من معجزة ما فدورينمات يجب أن يتخيل ما قد يحدث على الأرض ، اذا ما هبط على سبيل المثال ملاك الى بابل وأراد أن يرعى الحق هناك . فيبدو الملاك عديم الحيلة بصورة هزلية ازاء التكالب الأرضى على السلطة والثروة ، وينسحب فى النهاية عائدا الى السماء وتاركا كوروبى ، الفتاة التى أتى بها الى الأرض ، فى موقف ليس منه مفر الا عن طريق غير أخلاقى . فالمعجزة السماوية لا طائل منها على الأرض . ونفس المعجزة نجدها فى مسرحية « الشهاب » التى يتناول فيها دورينمات معجزة احياء المسيح لأليعازر فى صورة الدكتور ألبرت شفايتزر . العالم والطبيب والفيلسوف الحائز على جائزة نوبل .

ففى هذا المثال تؤدي المعجزة الأرضية السماوية الى كوارث مبهمة غريبة . فينما يعجز شفايتزر عن الموت ، تتجمع حوله جثث الأموات والمنتحرين والمصابين بالذبح الصمدية . لقد كف العالم عن ادخال المعجزة فى حسابه ، ولا يستطيع أن يفعل شيئا الا أن يغطى على فكرة المعجزة بضوضاء جيش الخلاص . فالمعجزة هنا حادث طارىء

فقط ، وليست صدفة افتعلها المؤلف وهذا الحادث الطارىء
يؤدى بالضرورة الحتمية الى فوضى شاملة .

فى مسرحية دورينمات «علماء الطبيعة» تبرز المعجزة
بالصدفة عندما يشترك ثلاثة من العلماء فى الخوف من عاقبة
علمهم على المجتمع ، فتدفعهم الضرورة الاخلاقية التى يشعرون
بها الى الاعتزال فى مصحة للأمراض العقلية ، يمثلون فيها
دور المجانين . فكما يلبس رومولوس العظيم قناع الخبل ،
يتقنع هؤلاء العلماء بقناع الجنون . ولكن الأمر لا يقف عند
ذلك الحد ، اذ يفاجأ علماء الطبيعة بصدفة أخرى تدهمهم
وهم فى هذا الحال . فيكتشفون أن مديرة المصحة العقلية
هى فى واقع الأمر مصابة بالجنون . وهى بدورها تفسد
جنون علماء الطبيعة وتقلبه الى ضده ، وبالتالي تعيدهم
الى النتائج الطبيعية لعملهم ، التى تبدو - من وجهة نظر
دورينمات - غير طبيعية . وتكون النتيجة أن تفشل الخطة
المحكمة بفعل الصدفة المحضة . ويبرر دورينمات استخدامه
الدرامى للصدفة بأن سلوك علماء الذرة فى مسرحيته
يتصف بالغموض والخبل والجنون ، مما يمنحه مادة خصبة
لتقديم مثل هذه الكوميديا المرعية . التى لا شك فى تأثيرها
على جمهور المسرح . فالغموض والتعقيد اللذان يعمان
النواميس الالهية . والقوانين الاجتماعية ، التى تسيطر
العالم ، هما بالنسبة لدورينمات ذريعة درامية تبرر له
أن يمارس شتى أنواع الخيال التى لا تطرأ على الذهن
والتقليدى . وهذا ما فعله دورينمات فى كل مسرحياته .

جون أوزبورن

(١٩٢٩ - ٢٠٠٠)

جون أوزبورن من الكتاب المسرحيين الذين
برز نجمهم في أواخر الخمسينيات في
بريطانيا بعد أن تنبأ النقاد التقليديون
بتدهور المسرح البريطاني لفترة قد تطول
بعد وفاة برنارد شو في نوفمبر ١٩٥١ .
ولكن جون أوزبورن أحيا الآمال في عودة المسرح
البريطاني الى مكان الصدارة بين المسارح
العالمية المعاصرة، وأثبت أن المسرح البريطاني
الذي منح البشرية شكسبير منذ أربعة
قرون ما زال قادرا على العطاء وإن كانت نوعية
العطاء قد اختلفت عن ذي قبل . وقد أدرك
أوزبورن أبعاد المرحلة الحاسمة الذي لمع فيها
فحاول أن يستغلها بقدر الامكان حتى يفسح

لنفسه مساحة كبيرة على خريطة المسرح
البريطاني . ولكن استغلاله كان دعائيا أكثر
منه فنيا . فقد بدأ بالهجوم على برنارد شو
كدكتاتور تحكم في المسرح البريطاني ما يريد
عن نصف قرن ، وأدعى أوزبورن أنه جاء
ليحطم هذا الصنم بتقديم منهج درامي مختلف
تماما . ولكن النقاد اكتشفوا أن مسرحه لم
يكن سوى الامتداد الطبيعي لمسرح برنارد شو
من ناحية إثارة روح الغضب في جمهور
المتفرجين لكي ينظروا نظرة جديدة إلى المجتمع
بهدف تغيير قيمه التي تعوق التطور . وحتى
اصطلاح « مدرسة الشبان الغاضبين » أو
« مسرح الغضب » كان عبارة عن تحديد
وتقنين للاتجاه الذي أقام عليه برنارد شو
بناء مسرحه كله . ومن ثم لم يأت أوزبورن
بالجديد الذي توقعه النقاد منه . ولكن يظل
الإنجاز المتمثلا في منح المسرح البريطاني
دفعة جديدة وقوية كان في أشد الاحتياج
إليها .

ولعل أهمية جون أوزبورن تكمن في أنه أعاد
للمسرح روح الجدية والاهتمام الواضح بالمشكلات
اليومية للإنسان المعاصر ، بعد أن بدأ المسرح في
الخمسينيات في الاتجاه مرة أخرى إلى الإنتاج التجارى

الذى يعتمد فى صميمه على تقديم التسبيلية الرخيصة
والاثارة المفتعلة الى جمهوره . ولكن مبالغة أوزبورن فى
الاهتمام بهوم الانسان المعاصر ، صبح مسرحياته بصيغة
متشائمة من ذلك النوع الذى ينير فى الانسان روح اليأس
والتمزق والاحساس بأن العدم فى انتظار الجميع مهما
حدث من انجازات وانتصارات . وهنا يكمن الفارق
الأساسى بين جون أوزبورن وبين برنارد شو الذى يمزج
نقده الاجتماعى بروح الفكاهة والدعابة التى تؤكد قدرة
الانسان على تخطى كل الصعاب مهما تكاثرت واشتدت .
والدليل على ذلك تلك الضحكات التى ترن بين جنبات
المسرح عندما تعرض مسرحية لشو ، أما أوزبورن فينقل
المأساة من شخصياته فوق المسرح الى جمهوره فى القاعة ،
وتكون النتيجة أن يغادر الجمهور المسرح وقد ازداد يأسا
على يأس - ونحن لا نفرض على الكاتب المسرحى أن يتحلى
بالتفاؤل رغم أنه ، ولكن عليه - على الأقل - أن يقود
جمهوره الى مشارف الأمل المرتقب ، بدلا من أن يدخله
فى طرق مسدودة ومظلمة كما يفعل أوزبورن .

وبرغم كل هذا التشاؤم فقد أحرزت مسرحية
جول أوزبورن الأولى « أنظر خلفك فى غضب » تأييدا
ضخما سواء فى بريطانيا أو أمريكا . وبهذه المسرحية
تمكن أوزبورن من أن يفسح لنفسه مكانا مرموقا فى المسرح
العالمى . ولعل أهم ما أثار النقاد والجمهور فى هذه
المسرحية واقعيته اللاذعة الحريفة بحيث أدرك الجميع

أن المسرحية تدل بالتأكيد على موهبة فذة وجديدة
- والمسرحية - بدون شك - لها من المزايا الفنية
والإضافات الجديدة ما يحمل كثيرا من الدلالات الفكرية
فى الوقت نفسه . وقد احتفل بها النقاد فى أمريكا
عندما عرضت فى برودواى كإنجاز مسرحى فى حد ذاته
دون توصية من النقاد الانجليز على المسرحية باعتبارها
أول مجهود جاد يقوم به الجيل الجديد فى إنجلترا . ولعل
إبتهاج نقاد نيويورك يرجع الى اكتشافهم أن إنجلترا
ما زالت قادرة على أن تنتج عملا فنيا مليئا بالانفعال
والاحتجاج بدلا من المسرحية المصطنعة التى تسمى
بالمسرحية المحكمة الصنع ، وبدلا أيضا من أعمال المسرح
التجارى التى تهدف أساسا الى التسلية الفجسة فى
مقابل الحصول على أكبر قدر ممكن من نقود المتفرجين .

● جيل الثبان الغاضبين

وان كان أوزبورن يصر على أن مسرحه يمثل اتجاهها
جديدا فى المسرح المعاصر ، فإنه لا يملك من الإمكانيات
الفكرية والفنية ما يدل على إصراره هذا . وبرغم أنه
استطاع أن يضم الى اتجاهه الغاضب كتابا آخرين من
أمثال هارولد بنتر وأرنولد ويسكر ، إلا أن هذا المسرح
الغاضب يشكل فى حقيقته نهاية عصر من عصور الكتابة
المسرحية وليس بداية لعصر جديد مختلف . والدليل على
ذلك أنه بمرور الوقت تحول المسرح الغاضب الى زقاق

مغلق ومظلم بدلا من أن يكون رؤية للمستقبل والتقدم
والآن اذا نظرنا الى المسرح البريطاني بعد الضججة
التي أثارتها مسرحيات الغضب منذ خمسة عشر عاما ،
سنجد أن المسرح ما زال في مفترق الطرق يبحث عن عصر
جديد من الكتابة المسرحية بعد أن خففت الضججة .
ولكنها - على أية حال - كانت ضجة فنية وصحية ولم
تكن مجرد زوبعة في فنجان .

ومضمون مسرحية « أنظر خلفك في غضب » ينهض
على فكرة اليأس الذي أصاب الجيل المعاصر بحيث أصبح
لا يملك سوى الذكريات المريرة عن ماض حافل يصور
خيانة للمثل العليا . فقد حارب والد البطل الشاب
الممتلئ بالحق والقسوة في الحرب الاهلية الاسبانية
مع الجانب الجمهوري . أما عن الابن - الذي يعمل بائعا
في محل للحلوى في لندن - فلا يملك سوى النظر
الى الماضي في غضب . فقد كان ماضيا خاويا من كل
الدفعات اللازمة لاستمرار الحياة في قوة وحيوية . ولذلك
لا يرى البطل الشاب في المستقبل سوى الفراغ والخواء
والعدم ، وتتحول نغمته الى من حوله فير كل كل الاقرباء
والاصدقاء ، وبصفة خاصة زوجته التي طالما عانت بجواره
والتي جاءت من طبقة أعلى من طبقته الاجتماعية من أجل
تخفيف احساسه بالضيق والجمود والعدم . ولكن ذهبت
كل محاولات زوجته أدراج الرياح ، وتحول مجهودها
هباء منشورا ، فتضبط الى هجره أخيرا . ومع ذلك لم

تستطع أن تقاوم حنان المرأة داخلها تجاه زوجها ، فتعود
اليه لتعتنى به وترعاه . وكانت بهذا السلوك الانساني
تهدف أولا الى شغل الفراغ فى حياتها هى ، ذلك الفراغ
الذى خلفه فقدانها لطفلها .

وبرغم مزايا المسرحية المتعددة فكريا وفنيا ، فان
« أنظر خلفك فى غضب » تروّح تحت نزعة مؤلفها
العدمية التى تغلف كل الموجودات بلون رمادى كئيب .
ومن الناحية الفنية الدرامية فان المسرحية تتميز بحوار
قوى ومتوتر ونابض بمجموعة من الصراعات المتقطعة .
وهذه ميزة تثير الاعجاب دون شك ، ولكن مع كل هذا
فان المسرحية كانت غير مقنعة بصورة تبعث على الدهشة .
فقد كان احساس الضيق والغضب والاستفزاز يسيطران
على الجمهور فى كل عروض المسرحية دون استثناء ، برغم
اقتتان الجمهور بالانفعال الذى يثيره أوزبورن داخله من
خلال قوته الدرامية المعبرة . وكانت النتيجة مغادرة
الجمهور للمسرح ناخرين منه ، هاجرين له أكثر من أن
يغادروه متمهلين وقد تغيرت نظرتهم الى الوجود والأحياء

● بين الواقعية والعلمية

وقد حرص أوزبورن على واقعية المناظر الرثسة ،
والحبكة التى تبعث على الاشمئزاز ، والحوار اللاذع الحريف
والألفاظ ذات التعبير الدقيق . وهذه كلها عناصر كانت
ملائمة فى مكانها تماما فى النص . ولكن مبالغة

أوزبورن في الاهتمام بالأصناف الواقعية. إلى نص
المسرحية جعلها تصاب بزوائد وتواءم أضعفت من حيوية
البناء الدرامي ، وأحال بعض المساحات الدرامية
فيها إلى أراضٍ جرداءٍ فقلاء بدلا من أن تثبض بالخصوبة
الفنية والفكرية . لقد مضى زمن طويل حين كان من الممكن
ربط الفن الواقعي بموقف إيجابي مثمر بدلا من سلبيات
« أنظر خلفك في غضب » التي تسد علينا كل منافذ
الأمل . لقد أصبحت الواقعية الإيجابية نادرة اليوم ، ولا
نراها على الدوام إلا في صورة غير مباشرة مبهمة . ونحن
عندما نذكر الواقعية الإيجابية ، فنحن نقصد بها الواقعية
الفنية التي ترتفع بالإنسان فوق مشاغل الحياة اليومية
الضيقة حتى يستطيع أن يرى نفسه الحقيقية وجوهه
الأصيل . وعلى هذا يجب أن نميز بين الواقعية الفنية
وبين كل من الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية ، إذ
تصطنع الواقعية الاشتراكية التفاؤل والبشر من قبيل
الدعاية السياسية الساذجة بينما تتوغل الواقعية النقدية
في دهاليز النفس المظلمة حتى لا يصبح هناك ثمة بصيص
واحد من الأمل .

وقد أصبحت الواقعية الفنية الإيجابية مجرد ومضة
في قلب الظلمة أكثر منها شروقا ممتدة الآفاق . وليست
النزعة العدمية اليائسة التي يتخذها أمثال جون أوزبورن
إلا المحرك الرئيسي الذي يطلق كل الأبعاد المظلمة للواقعية
من مكانها . وإذا كان الصديق الفني يحتم على الفنان

الا يدعى الفرع وهو حزين ، فليس هذا مدعاة لجعل المسرح مكانا لعرض الهموم فقط ، لأن الحياة كلها تتجسد فوق منصة المسرح وليس فقط الجانب المظلم منها . ولذلك فان الخصائص الملازمة لمسرح الاحتجاج والرفض عديم قدرته على التجديد والاقناع والاستمرار بنفس الاندفاع ، اذ سرعان ما تبدأ طاقة عمل درامى على هذه الدرجة من الحدة والقوة مثل « أنظر خلفك فى غضب » فى التلاشى بعد الفصل الأول ، لا تؤدي عودة الزوجة فى النهاية الى خاتمة لها دلالتها الدرامية المحددة . ان الكيان الدرامى القوي الذى يقيمه أوزبورن لا يستطيع أن يدفع الى الأمام تيارا ممثلا دافقا حينما يفترض سلفا أنه ليس أمامه ما ينتجه اليه .

وربما كان ضعف « أنظر خلفك فى غضب » بعد الفصل الأول هو أكثر الأدلة اقناعا على أن المسرحية الحديثة تجتاز حالة من حالات الأزمة . لقد كانت واقعية المسرح الحديث نتاجا لكل من الغضب والأمل ، ولا يوجد الآن غير الغضب ليمده بالطاقة . أما الأمل فليس أمامه الا أن يضعف ويخبو اذ لا ينتج فى معظمه سوى مسرحيات المشكلات الانسانية المعتدلة ، والعبارات الليبرالية فى الحوار ، والايمان بأن الانسان مجبول على الخير أما الشر فعارض فى حياته . وفى الفترة التى قاد فيها ابنن ومدرسته المسرح كانت الواقعية الحديثة علامة على الصحة ، ووصفها الأخلاقيون الفيكتوريون

الغاضبون بأنها نوع من الانحدار والتحلل ، ومن السخرية
الآن ان علماء الأخلاق لم يعودوا يشغلون أنفسهم بالحالة
التي وصل اليها المسرح المعاصر . وربما لو تدخلوا
بمنهجهم العلمى المتفتح لأفادوا واستفادوا . فالمعسرة
الانسانية تنهض على الأخذ والعطاء .

● المراثية والمسامر

ليس من الممكن أن نشارك الذين يعتبرون كل
عارض من أعراض الواقعية الهابطة علامة على التقادم
أو نشارك الذين يمجّدون هذا الوضع القائم فى المسرح
المعاصر . اننا لسنا على استعداد بعد لأن نصرف النظر
نهائيا عن الواقعية كمذهب فنى ، ولكن اذا استمرت
الواقعية على متوال جون أوزبورن فيصبح التمسك
بها بعد ذلك ضربا من قتل المسرح والقضاء على مباهجه
الجمالية . ففى الواقع تبدأ مسرحية « أنظر خلفك فى
غضب » بالاندفاع النفث للوجدان الممزق المنهار بحيث
تجعل من أكثر تحليقات الخيال والشعر فى المسرح تبدو
شيئا لا يبعث على الاثارة الجمالية التى يفترض وجودها
فى كل فن رفيع .

وقد اشترك جون أوزبورن مع الممثل الانجليزى
انتونى كرايتون فى كتابة مسرحية أخرى بعنوان « مراثية
على قبر جورج ديبلون » حيث نجد نفس اليأس والتمزق
ولكن الاستسلام يحل محل الغضب فى هذه المسرحية .

ومضمون المسرحية ينهض على اضطراب كاتب مسرحي وممثل موهوب الى حد ما للرضوخ لحياة الطبقة المتوسطة المحقرة القدرة التي يكن لها كل اشمئزاز ورفض . وبرغم مقاومته السيكلوجية العنيفة لكل ضغوط مجتمعه المريض فانه يخسر كل معاركه ويفقد مواقفه واحدا بعد الآخر . فحينما يستسلم للقيام بصياغة أتفه المسرحيات واسخفها وأحطها لحساب سمسار مسرحيات رخيصة وان كانت ناضجة تجاريا ، وحينما يستسلم للزواج من فتاة تافهة ولا يمكن أن ترتفع الى مستوى فكره الناضج، فانه يكتب - في لحظة مفعمة باليأس والضياع المرثية التي ستكتب على قبره والتي تقول : « هنا يرقد جورج ديللون الذي عاش على أمل أن يكون ذلك الكائن الغامض الباعث على السخرية والذي يسمى فنانا » .

ولا شك في أن شخصية جورج ديللون من الشخصيات التي لا تنسى في المسرح الانجليزى ، فهو انسان باعث على القلق بكل صورته وأبعاده . ويرجع هذا الى قدرة أوزبورن على تطوير الشخصية . وشخصية جورج ديللون قريبة من شخصية جون أوزبورن نفسه من حيث انه كاتب مسرحي وبالتالي يستطيع أوزبورن تصوير أحاسيسه وأزماته عن قرب وبصدق . ولعل أكثر جوانب المسرحية تأثيرا هو تصوير عالم الطبقة المتوسطة الوضيعة الذى يتعلق به ديللون قبل هزيمته وسقوطه . وقد كانت قدرة أوزبورن تتمثل فى تجسيده

الدرامى لذلك النوع من الوجدان الضائع والممزق تماما ،
مع ما يصاحبه من مشاعر الاحتقار والامتهان ، وذلك بدلا من
أى تعاطف مع ديللون بصفته الشخصية التى كسبت
المؤيدين الى صف المسرحية .

لقد أظهر أوزبورن وكرايتون شخصية جورج
ديللون فى مظهر غير بطولى على الاطلاق ، وبذلك رفضا
أن يفرقا الجمهور فى تصوراتهما المثالية المعتادة عن الفنانين
باعتبارهم عباقرة يموتون جوعا فى نبل وشرف . فبدلا
من الاعتماد على هذا التقليد الرومانسى الذى كان من
الممكن أن يجعل من ديللون شخصا محبوبا ، فقد حاولا
احراز التأييد والموافقة على المعالجة الواقعية التى تؤمن
بأن معظم من يفترض فيهم أنهم من الفنانين انما هم
أناس لا يتمتعون الا بقدر معتدل من الموهبة والارادة ،
ولذلك فان جورج ديللون شخصية عادية الى حد كبير
بحيث لا توحى الينا بأية مخايل للعبقرية . فمن السهل
فهم السبب الكامن وراء جموحه ، ومن الواضح ان
استهزائه بالآخرين انما هو نوع من تعذيب النفس .

ومن الناحية الدرامية فان انهيار مقاومته أمام
مغريات التفاهة والضحالة والصنعة لشيء مثير بصورة
مدهشة . اننا قد نشعر بأنه يستحق أن يعاقب بقسوة

ولكننا لا نرغب في أن نقبل هزيمته كشئ طيب . ان تظاهره
 بالعظمة أو السمو لهو دفاعه ضد الجفاف أو الذبول الذي
 يخشاه في نفسه وفي العالم المحيط به . فقد نجحت
 مسرحية « مراثية على قبر جورج ديملون » في الكشف عن
 حقيقة قادرة على اقلق الانسان المعاصر وافساد حياته .
 ذلك لأن ديملون ، رمز الانسان المتخبط في مجتمعنا بحثا
 عن المعنى والوجود والدلالة ، انما هو رمز معبر عن سوء
 الحظ والقهر الذي كتب على الانسان أن يواجهه حتى ولو
 كان الفشل هو نتيجة تلك المواجهة اليائسة . ان عالمنا
 مليء بأمثال ديملون ، هؤلاء الذين يغرقون بالتدريج في
 حمأة الخرفية الوضيعة والوقار العقيم ، والذين يرتبطون
 بأناس لا يرغبونهم * وسرعان ما يتلاشي تيار شبابهم
 المتدفق مع اندثار طموحهم ، ويغطي عليهم الخمسول
 والاستسلام حتى يصبحوا جديرين بالثناء بقدر
 ما يصبحون منفريين لا يحتملون . ان « مراثية على قبر
 جورج ديملون » في رؤيتها النافذة الى داخل أمثال
 تلك الشخصيات مسرحية كاشفة بصورة مقلقة ومشيرة
 للشفقة على انسان عالمنا المعاصر الذي يجرفه التيار
 دون هوادة ودون رحمة ولا يملك سوى أن يكتب مراثية
 في نهاية الأمر معبرا عن الأمل الذي ربما تحقق بعينه
 موته *

أما مسرحية أوزبورن الثالثة « المسامر » فقد كانت
 لها ميزة افتقدتها « المراثية » : فبطلها شخصية لامعة
 ومتكاملة دراميا ، استطاعت أن تجذب اليها الجمهور

بصرف النظر عن العيوب التي اعتورت النص المسرحي نفسه . وكان أوزبورن محظوظا عندما رحب السير لورانس أوليفيه بالقيام بالبطولة مع تجسيده الدرامي الرائع لشخصية ممثل كوميدى انجليزى من الطراز الوضيع الذى يتعاشى على الكباريهات والأندية الليلية بينما يترك زوجته المخلصة تعاني الأمرين بلا أمل فى تحسن الأحوال أو حتى مجرد تغييرها . ولكن المسرحية فى حد ذاتها صدمت النفاد باعتبارها مقطوعة استعراضية مملة. بحيث لم تكن سوى مبرر لاستعراض موهبة أوليفيه وقدرته الفائقة على تلوين الحوار وتجسيد المواقف .

ولكن أوزبورن لم ينس أنه لما يستلزم موهبة من الكاتب المسرحى أن يرسم شخصيات عادية بطريقة غير عادية ، بمعنى أن عليه أن يحيل المادة الخام المستقاة من الحياة الى شكل فنى متكامل . وكان أوزبورن ناجحا الى حد كبير فى تصوير ذلك الممثل الفودفيل السيسكى المبتذل المدعى آرشى رايس بالصورة التى يحرز بها عطفنا دون أن نتنازل عن حكمنا الصارم عليه . فعلى الرغم من أن آرشى رايس يدرك أبعاد فشله تماما كممثل فودفيل فى الأندية الليلية ، إلا أن هذه الحرفة التافهة هى كل ما يعرفه أو يهتم بأن يعرفه من عمل ، ولذلك يرفض بمنتهى اللامبالاة فرصة متاحة له لكى يهجر مسرح فشله .

وكعادة أوزبورن فإن البعد الاجتماعى يظل يلج على وجدانه مهما كان اهتمامه بالمأساة الشخصية لبطله .

فهناك فى المسرحية ما يشير الى الربط الوثيق الذى يقوم به أوزبورن بين سقطات بطله وفشله وبين ترنجات بريطانيا تحت وطأة الضربات التى عانتها فى شتاء سخطها فيما بعد الحرب * ولكن آرشى - بصفة عامة - يمثل تناقضات النفس البشرية بعينيه المليئتين بالاعتذار الكوميديتين اللتين تصطنعان المرح فى كآبة متجهمه، المتناومتين المتفتحتين ، وهاتين الكتفين المتهدلتين انهما تتحدثان عن الانسانية الفلسة كلها ، وليست بريطانيا فحسب * ولذلك كسبت المسرحية الى صفها عددا من المؤيدين يفوق كثيرا مؤيدى « أنظر خلفك فى غضب » و « مريثة قبر جورج ديللون » * ولكن مهما تراوحت مسرحيات أوزبورن بين التأييد والرفض فلا أحد ينكر أنه ملاً فراغا كبيرا فى المسرح البريطانى بعد وفاة برنارد شو * بل تبعه كثير من التلاميذ والمقلدين مما يدل على أصالة اتجاهه الذى أثر الى حد كبير على الجيل المعاصر فى المسرح البريطانى وعلى رأسه هارولد بيتشر وادنولدويسكر *

فهرس

مقدمه	•	•	•	•	•	•
یوجین أونیل (۱۸۸۸ - ۱۹۵۳)	•	•	•	•	•	۱۳
بوریس باسترناک (۱۸۹۰ - ۱۹۶۰)	•	•	•	•	•	۳۱
ایرئست هیمنجوای (۱۸۹۸ - ۱۹۶۱)	•	•	•	•	•	۴۳
آندریه مالرو (۱۹۰۱ - ۱۹۷۶)	•	•	•	•	•	۵۷
فاتالی ساروت (۱۹۰۲ - ۰۰۰۰)	•	•	•	•	•	۷۱
صامویل بیکیت (۱۹۰۶ - ۰۰۰۰)	•	•	•	•	•	۸۳
آلبرتو مورافیا (۱۹۰۷ - ۰۰۰۰)	•	•	•	•	•	۹۷
لورانس داریل (۱۹۱۲ - ۰۰۰۰)	•	•	•	•	•	۱۱۱
آلبیر کامی (۱۹۱۳ - ۱۹۶۰)	•	•	•	•	•	۱۲۵
آنجوس ویلسون (۱۹۱۳ - ۰۰۰۰)	•	•	•	•	•	۱۳۹
تینیسی ویلیامز (۱۹۱۴ - ۰۰۰۰)	•	•	•	•	•	۱۵۵
بیتر فایس (۱۹۱۶ - ۰۰۰۰)	•	•	•	•	•	۱۶۹
آیریس میدوخ (۱۹۱۹ - ۰۰۰۰)	•	•	•	•	•	۱۸۷
فریدریش دورنیمات (۱۹۲۱ - ۰۰۰۰)	•	•	•	•	•	۱۹۹
جون اوزبورن (۱۹۲۹ - ۰۰۰۰)	•	•	•	•	•	۲۱۷

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الأيداع بدار الكتب ١٩٧٩/٣٥٨٨

ISBN ٩٧٧ ٢٠١ ٧٣١ ٨

● هذا الكتاب

هذا هو الجزء الثاني من كتاب «أدباء القرن العشرين»
وقد صدر لكى يكمل مع الجزء الأول هذه السلسلة العالمية
من أدباء عالمنا المعاصر ، حتى يطلع القارئ العربى على
المزيد من أحدث الاتجاهات التى تشكل دلائل الأدب العالمى
المعاصر من خلال تحليل انجازات هؤلاء الاعلام الذين سيطروا
على مجالات الشعر والمسرح والرواية والنقد منذ مطلع القرن
الحالى وحتى الآن •

العدد القادم

هكذا عرفت الله

محمد أ

Bibliotheca Alexandrina



0209070

١٥ قرشا